عالم المعرفة

380
سبتمبر
2011

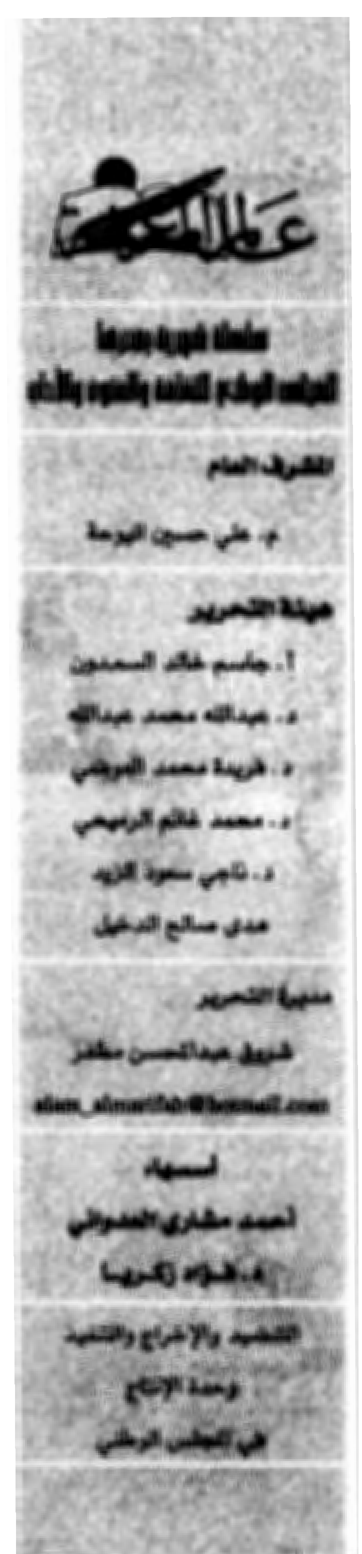
المعلقات وعيون العصور

تأليف: د. سليمان الشطي

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت




منتدى مكتبة الإسكندرية
www.alexandra.ahlamontada.com



سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي
الدول العربية	ما يعادل دولارا أمريكيا
خارج الوطن العربي	أربعة دولارات أمريكية

الاشتراكات

دولة الكويت

للأفراد	15 د. ك
للمؤسسات	25 د. ك

دول الخليج

للأفراد	17 د. ك
للمؤسسات	30 د. ك

الدول العربية

للأفراد	25 دولارا أمريكيا
للمؤسسات	50 دولارا أمريكيا

خارج الوطن العربي

للأفراد	50 دولارا أمريكيا
للمؤسسات	100 دولار أمريكي

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وترسل على العنوان التالي:

السيد الأمين العام
للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص. ب: 28613 - الصفاة
الرمز البريدي 13147
دولة الكويت
تليفون: 22431704 (965)
فاكس: 22431229 (965)
www.kuwaitculture.org.kw

ISBN 978 - 99906 - 0 - 337 - 8

رقم الإيداع (2011/390)

العنوان الأصلي للكتاب

المعلقات

وعيون العصور

طُبع من هذا الكتاب ثلاثة وأربعون ألف نسخة

شوال 1432 هـ - سبتمبر 2011

المحتوى

مقدمة

في البدء نقول:

«لقد حاولت أن أحدد المناهج والرؤى المندسة في هذه الشروح، وبذلت جهدا في الاستخلاص والترتيب والمقارنة، حتى لا يبقى جانب من تراثنا مُلقى على قارعة الطريق يُنظر إليه نظرة لا ترتفع إلى قيمته الحقيقية»

المؤلف

مثل عسل منحدر من كل زهرة برية تتجمع حوله هجمة المتذوقين للشعر الجاهلي، هكذا كانت هذه القصائد السبع المشهورة بالمعلقات، هي قصائد متميزة، لا يشك أحد في هذه الحقيقة، ولا يشك أحد أيضا في أنها لا تتفرد وحدها بالحسن، فكما أن في كل مجال حظوظا تتقسم بين الناس والأشياء، فإن حظوظ هذه القصائد ارتفعت على قصائد أخرى تشاركها في المستوى، ولكن عنق حظها لم يرتفع إلى الأعلى، فقد كانت عبقرية المختار الأول، لا نعلم على وجه الدقة من هو؛ فحين قال بعضهم بقصة التعليق خفي اسم المختار لها. ونسب المنكرون لهذا التعليق شرف الاختيار إلى حماد الراوية. ولكن المؤكد

أن هــذا الاختيار قد أرضـــى الأذواق فتجمعت حولهـــا . وتجرأ آخرون فأضافوا إليها ما رأوه جديرا بالارتفاع إلى هذا الاختيار، الذي ستكون لنا معه وقفة أولى تناقش هذه القضية، قضية حقيقة التعليق والاختيار، والمنازعـات الممتدة التي اسـتمرت، ثم احتدمت طوال سـنوات القرن العشرين، ولعلها لا تزال..

وهذه المنازعات أيضا كانت محورا أساسيا في الجدل والاجتهادات التـي دارت حـول عموم الشـعر الجاهلي، وكانت محورا أساسـيا في الثقافة العربية؛ فليست ثمة حقبة من حقب تاريخ الشعر العربي حظيت بالاهتمام، وأثارت الجدل الحاد والقضايا الشائكة مثل الشعر الجاهلي، فبعد أن كان «مسـتودع حكمة العرب»، كما قال عمر بن الخطاب، جاء الإسـلام فانصرف الناس عنه، بل هجروه اكتفاء وانشغالا بالقرآن، ثم عادت إليه احتياجات الرواية اللغوية والثقافية، لترفع من شأنه باعتباره مصدرا للمعرفة اللغوية والحضارية والثقافية التي تخدم ثقافة الإسلام الناهضة؛ فرفع إلى قمة سـامقة أزرت وقللت من شأن شعر المحدثين، وتربع على هذه القمة زمنا طويلا، يتجه إليه الدارسون شرحا وتفسيرا وتعليقا واستشـهادا، كل عصر يلقي عليه نظراته مجتهدا حينا ومتابعا في أحيان كثيرة.

وجاء العصـر الحديث يحمل معه أدواته، فـراح يضرب هنا وهناك، فسـعى أهل النظـر التعليمي إلى إحياء النظر إليـه مطمئنين إلى حكمة واجتهاد التراثيين، ثم جاء مثقاب البحث التاريخي لينفذ مرة إلى التدقيق والتوثيق، وتشـتد النظرة وتغوص حفرا وتنقيبا، فتتفجر قضية التشكيك، وتغلو غُلوا كبيرا إلى حد التشـكيك في صحتـه، بل تصل إلى حد إلغائه جزئيا أو كليا. يقول طه حسـين كلمة جامعة مانعة تلخص الموقف: «وإذا لـم يكن بـد من أن نختم هذا السـفر بجملة تلخص رأينـا، فنحن ننظر إلـى الأدب الجاهلي كما ينظر المؤرخ إلى ما قبل التاريخ، ويتخذ لدرسـه الوسائل التي تتخذ لدرس ما قبل التاريخ، فأما تاريخ الأدب حقا، التاريخ الذي يمكن أن يدرس في ثقة واطمئنان، وعلى أرض ثابتة لا تضطرب ولا تزول، فإنما يبتدئ بالقرآن». (في الأدب الجاهلي. ص 333).

ومن العجب أن يكون هذا الرأي السلبي أكثر الآراء المفيدة للشعر الجاهلي. فقد توجهت الأنظار إلى هذا الرأي الصادم، فجاءت ردود متدافعة تحقيقا وبحثا ودراسة، حتى عاد الشعر الجاهلي إلى الواجهة بقوة.

واستوت متكاملةً قضية التحقيق للنصوص، ودراسة السمات الدالة على شعر كل شاعر أو كل نص. وتأتي نقلة أخرى حينما برزت النظريات الأحدث، فاجتاحت هذه الرؤى الحديثة المشهد النقدي، فقال الواقعيون: الصعاليك حركة متمردة مرة واشتراكية مرة أخرى، وجاورهم النفسيون الذين راحوا يجمعون الأخبار ومعطيات النصوص؛ ففي طبيعة مرض امرئ القيس وشعره دلالته الجنسية. واتسعت الرؤى لترى وجودية طرفة، وصولا إلى رمزية الأطلال، ثم تكتمل معطيات النصوص لتبدأ هجمة معطيات العقل الجمعي والأسطورية، وصولا إلى البنيوية. كل هذه الاتجاهات وجدت ضالتها ومجال بحثها الأثير الذي يتسع صدره لكل تأويل.

هذه الرؤى المتتابعة والمتجاورة جديرة بالنظر والعرض والمناقشة، وهذا ما ذهب إليه هذا البحث، يستكشف طبيعة النظر في كل عصر، بدءا من العصور الأولى حتى منتهى مرحلة الدراسة.

إذن فهذه دراسة للدراسات، ونظرة في النظرات للشعر الجاهلي، المعلقات نموذجا ومجالا.

وأرى، في ختام هذه الكلمة، أن ألفت النظر إلى جانب مهم وقفت عنده هذه الدراسة، وسعت جاهدة إلى أن تجليه وتوضحه، وتطيل الوقوف عنده على الرغم مما قد يلاحظه الملاحظون من جفاف الطرح اللغوي التقليدي. وأقصد هنا شرح القدماء للقصائد السبع، وهو جهد ضخم ومهم وأساسي للفهم والتحليل لم يحظ باهتمام أو دراسة بسبب ما يتبادر إلى العقول من أنه نمط واحد محدود القيمة النقدية. وفي هذا حكم جائر وخطير وقصير النظر. فقد كانت تلك الجهود تحمل في داخلها بذرات خصبة العطاء تحتاج إلى من يجليها ويقدمها للناس والدارسين. لقد حدث هذا الإهمال إلا من بعض الباحثين، أشير هنا، ممثلا، إلى دراسة أحمد جمال العمري عن شروح الشعر الجاهلي.

لذا لم تتردد دراستي هذه في الوقوف مليا، وإفراد صفحات لمادة أولية أساسية وجهت الفهم للشعر العربي القديم، وقدمت الكثير من المفاتيح المهمة لفهمه. لقد حاولت أن أحدد المناهج والرؤى المندسة في هذه الشروح، وبذلت جهدا في الاستخلاص والترتيب والمقارنة، حتى لا يبقى جانب من تراثنا مُلقى على قارعة الطريق يُنظر إليه نظرة لا ترتفع إلى قيمته الحقيقية.

وكان استكمال هذه المساحة الفارغة من البحث في سلسلة الناظرين إلى المعلقات ضروريا لكي يكون وصولنا إلى النظرات والمناهج الحديثة طبيعيا سلسلا متصلا بخط متكامل من رؤى عصور دارت محلقة حول نصوص هذه القصائد السبع: المعلقات.

سليمان الشطي



تمهيد

المعلقات بين الاسم والعدد

«لقد بقيت المعلقات موضوعا خصبا مغريا، كلما فرغ كاتب كان هناك كاتب آخر مجاور له يدني قلمه من حقلها الوافر»

المؤلف

المعلقات موضوع مثير في كل عصر، بل كل حقبة يبرز ويتصدر فيها الشعر الجاهلي الواجهة، ليمثل معضلة من معضلات البحث الأدبي في تاريخ الأدب!

ظل اسم «المعلقات» من الأسماء المسكوت عنها زمنا، على الرغم من شهرة القصائد نفسها بين الناس، فقد كانت تدور على الألسنة إعجابا وإنشادا، ويقلبها أصحاب الاستشهاد يتلمسون فيها الحجج اللغوية والبلاغية، وتدور حولها الأفكار فهما وشرحا. وعندما دونت تراجم الأعلام، جاء شعراؤها في المقدمة دائما، تُفرد الأحاديث المطولة عنهم وعن شعرهم وقصائدهم هذه المختارة، ولكن لم يصرح أحد من الأجيال الأولى بالتعليق أو المعلقات.

قد يند عــن بعضهم نعت لبعض القصائد فيقــول عنها إنها إحدى السـبع، مثل ابن قتيبة، في تعليقه على قصيـدة عنترة، أو المذهبة، وتابعه آخرون.

وحــول هذه الحقيقة كان هناك أمر آخر أيضا تم تجاهله هو ذكر أنها مثلت كتلة واحدة مجموعة تحت أي اسم من الأسماء، فهذه القصائد تذكر فقط مفردة منسوبة إلى شعرائها، من دون إشارة إلى جمعها أو ضمها في مختارات خاصة.

وبعـد مضي قرنين ونيف من الزمان بعد ظهور الإســلام، توافرت بين أيدينا إشارتان:

الأولى وردت في النســخة المنســوبة إلى أبي ســعيد الضرير، من رجال القــرن الثاني والثلث الأول من القرن الثالث. ومع أنها نســخة ملفقة، كما ســنتحدث عنها فيما بعــد، فإن كلمة «**القصائد السبع**» تتصدر هذه النســخة التي تعود نسبة أهم شرح فيها إلى مطلع القرن الثالث، وهي بهذا تكون أقدم إشــارة مســندة ومكتوبة ويرافقها أقدم شرح شبه منظم.

النص الثاني أورده أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر (ت 280 هـ) «روي أن معاويــة أمر الرواة أن ينتخبوا قصائد يرويهــا ابنه، فاختاروا له اثنتي عشرة قصيدة، منها:

«قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»

«لخولة أطلال ببرقة ثهمد»

«أمن أم أوفى دمنة لم تكلم»

«آذنتنا ببينها أسماء»

«عفت الديار محلها فمقامها»

«ألا هبي بصحنك فاصبحينا»

«إن بدلت من أهلها وحوشا»

«بسطت رابعة الحبل لنا»

«يا دار مية بالعلياء فالسند»

«يا دار عبلة بالجواء تكلمي»

ويعلق عليها قائلا: «ولولا شهرة هذه القصائد وكثرتها على أفواه الرواة وأسماع الناس وأنها أول ما يتعلم في الكتاب لذكرناها»[1].

ولنا هنا هذه التنبيهات:

الأول: أن أبا سعيد الضرير استخدم اسم القصائد السبع، وهذا ما درج عليه كل شراح الأجيال الأولى.

الثاني: أن النص الثاني الذي أورده ابن أبي طاهر، ولم يطلق على المجموعة التي ذكرناها أي اسم، ترك الاسم مرسلا باعتبارها مختارات للتدريس.

الثالث: أن ابن أبي طاهر ذكر المعلقات السبع الأساسية، وأضاف إليها معلقة النابغة، وهي مما أضافه ابن النحاس للسبع كما سيأتي، ووضع معها قصيدتين لم يذكر أحد من الباحثين أنها من السبع، وإن حظيت قصيدة: بسطت رابعة الحبل لنا، بالإشادة ؛ فقال عنها الأصمعي إن العرب كانت تفضلها وتقدمها وتعدها من حكمها، وأنها كانت في الجاهلية تسمى «اليتيمة». (الأغاني، ج 13 ص 12).

وظل اسم أو لقب المعلقات غائبا مستورا في خزانة الزمن حتى جاء ابن النحاس (ت 338هـ) ليشرح هذه القصائد، ويشير إليها باسم القصائد السبع نافيا إشاعة أو قصة التعليق، فاتحا بهذه الصفحة الجدل الطويل.

لقد ولدت قصة التعليق كبيرة، فجرها ليشغل الناس بها زمنا ولايزالون، وأعارها دارسو الأدب وموثقوه عناية خاصة. وحسبنا في بداية حديثنا أن نتتبع هذه الكلمة في مسارها التاريخي على لسان أول من أطلقها خبرا أو ساقها منكرا، لنعرف تطور القضية منذ بذرتها حتى يومنا هذا.

بين أيدينا الآن النصوص التي اعتمدها من خاض في هذا الموضوع، نعرضها أولا ونقول بعد ذلك كلمة نرجو لها أن تكون ظلا من ظلال الصواب.

إن أقدم إشارة للتعليق جاءت على لسان ابن الكلبي (ت 204هـ) أو حول هذا التاريخ. وقد نسب إليه هذا القول «وأول ما علق في الجاهلية شعر امرئ القيس، علق على ركن من أركان الكعبة أيام الموسم حتى نظر إليه، ثم أحدر فعلقت الشعراء ذلك بعده، وكان ذلك فخرا للعرب في الجاهلية، وعدوا من علق شعره سبعة نفر، إلا أن عبد الملك طرح شعر أربعة منهم وأثبت مكانهم أربعة»[2].

ويتبـــع هذا صمـــت عن قضية التعليق لمدة تزيد علـــى القرن لتعود من خلال أصلين رئيســـيين: أحدهما ســـاقه خبرا ضمن أخبار عدة، والآخر أورده من بوابة الإنكار له.

أول المتكلمين يأتينا من أقصى البلاد الإســـلامية، من الأندلس، فهذا ابـــن عبد ربه (ت 328هـ) يســـوق الخبر الأول قائلا: «كان الشـــعر ديوان العرب خاصة والمنظوم من كلامها، والمقيد لأيامها، والشاهد على أحكامها. حتى لقد بلغ من كلف العرب به وتفضيلها له أن عمدت إلى ســـبع قصائد تخيرتها من الشـــعر القديم، فكتبتها بماء الذهب فـــي القباطي المدرجة، وعلقتها بين أستار الكعبة. فمنه يقال: مذهبة امرئ القيس، ومذهبة زهير. والمذهبات سبع، وقد يقال لها المعلقات» [3].

ونقترب قليلا من المشرق لنلتقي بالمنكر الأول للتعليق وهو ابن النحاس (ت 338هـ) من مصر، فبعد أن أنهى شرح القصائد السبع، يؤكد أنها آخر الســـبع المشهورات التي تلقاها أهل اللغة من دون أن يضيف أو يتصرف أو يعترض، يقول: «في الشعر ما هو أجود من هذه، كما أنه ليس لنا أن نعترض فـــي الألقاب وإنما نؤديها على ما نقلت إليها..» [4]. وبعد هذا التعليق يورد نص اعتراضه المشـــهور قائلا: «**واختلفوا في جمع هذه القصائد الســـبع فقيل إن العرب كان أكثرها يجتمع بعكاظ ويتناشدون فإذا استحسن الملك قصيـــدة قال: علقوهـــا وأثبتوها في خزانتي. وأما من قـــال: إنها علقت في الكعبة فلا يعرفه أحد من الرواة، وأصح ما قيل في هذا: أن حمادا الراوية لما رأى زهد الناس في حفظ الشعر جمع هذه السبع وحضهم عليها، وقال لهم هذه المشهورات فسميت القصائد المشهورات لهذا**» [5].

وفـــي القرن الخامس يرد خبر التعليق عابرا في رســـالة الغفران لأبي العـــلاء المعري (ت 449هـ) فـــي مجمل حديث لبيد يقول: « ... فأنشـــدنا ميميتك المعلقة» فيقول: «هيهات إني تركت الشعر في الخادعة..» [6].

ويشـــايع ابن رشـــيق (ت 456هـ) الأخبار الواردة في مصادره فيسلكها في خبـــر واحد يقول فيه: «وكانت المعلقات تســـمى المذهبات، وذلك لأنها اختيرت من ســـائر الشـــعر فكتبت في القباطي بماء الذهب وعلقت على الكعبـــة، فلذلك يقال: مذهبة فلان، إذا كانت أجود شـــعره، ذكر ذلك غير

واحد من العلماء، وقيل: بل كان الملك إذا استجيدت قصيدة الشاعر يقول: علقـوا لنا هذه، لتكـون في خزانته». وفي موضع آخـر يقول: « ... ومنهم عنترة، والحارث بن حلزة، وعمرو بن كلثوم، من أصحاب المعلقات» [7].

ويجاوره زمنا ومكانا ابن شـرف القيرواني، من رجال القرن الخامس (ت 460) الذي يورد الأقوال المشـابهة فيقول: «أما العبسـي فمجيد في أشـعاره، ولا كمعلقته فقد انفرد بها انفراد سهيل». وعن ابن كلثوم: «على أنها من القصائد المحققات، وإحـدى المعلقات»، وعن زهير: «من مذهبته الحكمية، ومعلقته رأيت المنايا ..» ويذكرها مرة أخرى باسم آخر «قال زهير أيضا في مذهبته: ومن لا يذد عن حوضه» [8].

ويكرر أبو البـركات كمال الدين عبدالرحمن بـن محمد الأنباري (ت 577هـ) ما سـبق أن ذكره ابن النحاس فيقول ملخصا: «وأما حماد الراوية، فإنه كان من أهل الكوفة، مشهورا برواية الأشعار والأخبار، وهو الذي جمع السبع الطوال، هكذا ذكره أبو جعفر أحمد بن محمد النحاس، ولم يثبت ما ذكره الناس من أنها كانت معلقة على الكعبة» [9].

ويردد ياقوت الحموي (ت 626هـ) الكلمات نفسـها متكئا على رأي ابن النحاس [10]، بينمـا يكتفي ابن خلكان صاحب كتـاب «وفيـات الأعيـان» (ت 681هـ) بإيراد ما ثبت عند ابن النحاس من أن حمادا «هو الذي جمع السـبع الطوال فيما ذكره أبو جعفر النحاس» [11]. وذكر مثل هذا ابن كثير الذي جاء نصه مختلطا، فقال إن المعلقات السبع كانت معلقة بالكعبة، وذلك أن العـرب كانوا إذا عمل أحدهم قصيدة عرضها على قريش فإن أجازوها علقوها على الكعبة تعظيما لشـأنها، فاجتمع من ذلك هذه المعلقات السبع، فالأولى لامرئ القيس والثانية للنابغة الذبياني والثالثة لزهير بن أبي سلمى والرابعة لطرفة والخامسـة لعنترة والسادسة لعلقمة بن عبدة أولها: طحا بك قلب في الحسـان طروب والسابعة للأعشـى، ومنهم من لا يثبتها في المعلقات وهو قول الأصمعي وغيره [12].

ويطرد بعد ذلك استخدام كلمة «معلقات» بحيث أصبحت علما على هذه القصائد السبع المشهورة، حاجبا ما عداها من أسماء نجـدها عند المؤرخين في سـياق حديثهم ومجال استشـهادهم، فهذا ابن خلـدون (ت 808هـ)

يسلم بخبر التعليق محاولا إعطاءه دلالة ثقافية واجتماعية وسياسية فيقول: «اعلم أن الشعر كان ديوانا للعرب، فيه علومهم وأخبارهم وحكمهم، وكان رؤساء العرب منافسين فيه، وكانوا يقفون بسوق عكاظ لإنشاده، وعرض كل واحد منهم ديباجته على فحول الشأن وأهل البصر لتمييز حوله، حتى انتهوا إلى المناغاة في تعليق أشعارهم بأركان البيت الحرام موضع حجهم، وبيت أبيهم إبراهيم، كما فعل امرؤ القيس بن حجر والنابغة الذبياني وزهير بن أبي سلمى وعنترة ابن شداد وطرفة بن العبد وعلقمة بن عبدة والأعشى، وغيرهم من أصحاب المعلقات السبع، فإنه إنما كان يتوصل إلى تعليق الشعر بها من كان له قدرة على ذلك بقومه وعصبيته ومكانه في مضر على ما قيل في تسميتها بالمعلقات» [13]، ويكتفي السيوطي (ت 911هـ) بنقل كلام ابن رشيق بنصه من دون إضافة تذكر [14].

ويأتي البغدادي (ت 1093هـ) في كتابه الكبير «خزانة الأدب» وبين يديه الأخبار السابقة، فقد توافرت بين يديه عشرات المراجع التي استطاع أن يصب أهم ما فيها في كتابه، لذلك يعرض آراء شتى حول هذا الموضوع. فأصل التعليق عنده هو «أن العرب كانت في الجاهلية يقول الرجل منهم الشعر في أقصى الأرض فلا يعبأ به ولا ينشده أحد، حتى يأتي مكة في موسم الحج فيعرضه على أندية قريش، فإن استحسنوه روي، وكان فخرا لقائله، وعلق على ركن من أركان الكعبة حتى يُنْظَر إليه، وإن لم يستحسنوه طرح ولم يُعْبَأ به. وأول من علق شعره في الكعبة امرؤ القيس وبعده علقت الشعراء. وعدد من علق شعره سبعة» [15].

ويواصل البغدادي إيراد الأخبار المفسرة أو المتعلقة بالتعليق، فينقل لنا نص ابن رشيق السابق ثم يواصل الحديث قائلا: «وقد طرح عبد الملك بن مروان شعر أربعة منهم وأثبت مكانهم أربعة...» [16]. وخبر ثالث يقول إن «بعض أمراء بني أمية أمر من اختار له سبعة أشعار فسماها المعلقات». وخبر رابع يشير إلى التعليق، «قال معاوية بن أبي سفيان: قصيدة عمرو بن كلثوم، وقصيدة الحارث بن حلزة، من مفاخر العرب، كانتا معلقتين بالكعبة دهرا» [17].

هـذه أهم النصوص التي مثلت المادة الأولى للحوار الدائر بين العلماء، وقد جمعت لنا تطور الفكرة منذ القرن الرابع الهجري حتى نهاية العاشر.

ونود الإشـارة إلى أن روح النقد والفكر المدقق الممحص للأخبار بدأت جذوتها تخف مع بدايـة الانهيار الذي مس الحضارة العربية، لذلك نرى، في سلسـلة الأخبار والنقول التي عرضناها، أن اسـم «المعلقات» تضخم وكبـر على أيدي كتاب الأجيـال المتلاحقة من دون أن تعير اهتماما خاصا لهذا المسمى الذي شاع، وتوارت كلمات ابن النحاس في نسخة شرحه وفي بعض الكتب التي ترجمت لحماد.

وجاء العصر الحديث!

تلقـى الباحثـون خبر التعليق ووقفـوا أمامه طويـلا، وتوزعوا ما بين معارض شـديد المعارضة، وآخر متحمس لـه مدافع عنه، وثالث يقف بين الرأيين فلا هو من المنكرين ولا من المتحمسين، يسلم بصحة إمكان الخبر الـذي لا تنفيه العادة أو يجافيه العقل. وسـنحاول أن نرتب في السـطور التالية هذه المناقشة المتشعبة الأطراف، حتى تتضح أمامنا أبعادها.

مناقشات المعاصرين

بـرز مع بداية العصـر الحديث المنهج الدقيق في الدراسـات الأدبية، وعـادت القضية لتثار مـن جديد على أيدي المستشـرقين وبعض الكتاب العرب المشـهورين، لقد حركتهم أسـطورة التعليق، وداعب خيالهم العلمي الشـك الذي أثاره ابن النحاس حول قضيـة التعليق، فدار جدل كبير بين من أنكروا هذه القصة ومن سـلموا بإمكان التعليق، معتمدين على الحجة العقلية والإمكان التاريخي.

إن الذين نفوا تعليق هذه القصائد على الكعبة شـغلوا بإيجاد تفسـير معقول لكلمة «معلقات» التي قد يكون لها ظل من الحقيقة.

ويبرز اسـم المستشـرق الألماني «ثيودور نولدكه» (1836 - 1930) أشـهر من نفى حكاية التعليق، وإن لم يكن أول من أثارها منهم، وسـاق بين يدي نفيه حججا رأى أنها كفيلة بإسـقاط قول القائل بالتعليق، فهو يرى أن اختلاف رواة الشـعر في ضبط أبيـات المعلقات دليل على عدم

صحة التعليق، فلو كانت معلقة ومشــهورة ومكتوبة لما وقع علماء الشعر في هــذا الاختلاف، ولما تجاهلها الذين كتبوا عن فتح مكة مثل الأزرقي وابن هشام والسهيلي.

ويرى أنها لو كانت معلقة على الكعبة، ولها هذه الشــهرة التي يذكرها أهل الأخبار، لما أغفلها القرآن وكتب الحديث والأدب [18].

ويســعى نولدكه، بعد ذلك، إلى إيجاد تفســير مناسب لهذه التسمية، معتمدا على التعليل والتفســير، فهو يــرى أن قصة التعليق إنما هي تعليل نشــأ من التفســير الظاهر للتســمية وليست ســببا له [19]، وأن المعلقات معناها المنتخبات، ســماها حماد الراوية بهذا الاســم تشبيها لها بالقلائد التي تعلق بالنحور، واســتدل على ذلك بأن من أســمائها الســموط، ومن معاني السموط القلائد، وقد شايعه «كليمان هيار» الفرنسي [20].

أما «ألفريد فون كريمر» فيشــير إلى الاســتعمال اللغوي للفعل «علق»، حيث يعني النســخ والنقل والتدوين، لذلك يرى أن كلمة التعليق جاءت لأن هذه القصائد دونت بعد فترة طويلة من النقل الشــفهي. ويذهب «أهلورد» إلى أن كلمة التعليق جاءت من تعليق البيت أو الأبيات بما سبقها [21]. ويرى «تشالزليال» أن المعلقات مشــتقة من العلق، وهو الشيء الثمين، أو الشيء الذي ينال تقديرا لتعلق الإنســان به، أو لأنه يعلق في موضوع التقدير [22]، ويــؤازر هذا الرأي أن ابن رســته فــي القرن الثالث للهجرة أســمى كتابه «الأعلاق النفيسة»، فمعنى المعلقات إذن عقود من أحجار كريمة تعلق [23].

وعلــى صعيد الكلمة العربية يقف مصطفى صادق الرافعي أبرز الذين ناقشــوا هذه القضية فيســلم بأن هذه القصائد من مختارات الشعر، وأن العرب كانت تعرض شــعرها على قريش، أما التعليق على الكعبة فهو خبر موضوع خفــي أصله حتى وثق به المتأخرون، لأن هذه القصائد تكاد تكون الصفحة المذهبة من ديوان الجاهلية، وأن الفصاحة دين العرب الذي دانوا بــه جميعــا، فلو أنهم فعلوا ذلك - أي التعليق - لما أتوا بشــيء غير نكير. ومــع ذلك لم تصح عنده قصــة التعليق مرجحا أنهــا موضوعة. وبعد أن يعرض لرأي ابن النحاس السابق ذكره، ويسوق ما جاء في الخزانة، يعرض لخبر التعليق الذي ســاقه ابن الكلبــي فيرفضه لعدم ثقة ابن النحاس به،

ولأنـه خبر أغفله أكثر مؤرخي الأدب مثـل صاحب «الجمهرة» وابن قتيبة والجاحظ والمبرد وصاحب «الأغاني» مع أنهم أوردوا في كتبهم نتفا وأبياتا من هذه القصائد.

ثم يورد أسـماء المعلقـات ويعرض لاختلاف العلماء حـول أصحابها، وهـذا يدل على أن بين الرواة اختلافا فيها، فلو كان خبر التعليق صحيحا لـكان نصا في تعيين الأسـماء. ويخلص إلى أن حمـادا هو أول من اختار هـذه القصائد السـبع، وأن ابـن الكلبي هو الذي ذكر خبـر تعليقها على الكعبة، وليس ببعيد أن يكون قد رأى انصراف الناس عن شعر الجاهليين، «فاختلـق ابن الكلبي - أو غيره - خبـر التعليق، ليصرف وجوه الناس إلى هـذه القصائد»، وأن الذي روى خبر التعليق إنمـا أخذه من تعليق قريش للصحيفـة، أي صحيفة مقاطعة بني هاشـم. ويختم رأيـه بأن أحدا من رجال الصدر الأول لم يذكر التعليق، «مع أنهم تكلموا في الشعر والشعراء، وفاضلوا بينهم» [24].

هذه أهم المسـائل التي أثارها الرافعي في رفضه حكاية التعليق، وقد اسـتطاع بدقته وإحاطته أن يلم بأطراف الموضوع، ويجمع شـتات الأخبار المتعددة ويسـلكها في خيط واحد، مؤيدا بها وجهة نظره، فأصبح مصدرا أساسيا اعتمد على أخباره جل من جاء بعده.

ويأتي بعد الرافعي محمد الخضر حسـين، حيث يعرض لهذه القضية في مجمل رده على طه حسين دفاعا عن الشعر الجاهلي وصحته، فنجده يميـل إلى رأي الذين أنكـروا التعليق، ويرفض الـرأي القائل إن المقصود بالتعليق هو تعليقها في الدفاتر، ويسـلم بصحة قول القائلين بأنها سميت معلقات لعلوقها بأذهان صغارهم وكبارهم ومرؤوسيهم لشدة عنايتهم بها، ويرى أن هذا أحسن وجه في تسميتها معلقات [25].

ويبدأ عبدالمتعال الصعيدي من حيث انتهى محمد الخضر حسين، فهو يرى أن العناية بجمعها دليل على أنها لم تكن معروفة بالمعلقات، فلو كانت مجموعة لم تكن هناك حاجة إلى جمع حماد لها، فاسم المعلقات جاء بعد ذلك من حفظها وشـرحها، ثم شـغفوا بذلك الحفظ والشرح، واتخذوها متونا شـعرية مثل المتون التي دونت في العلوم بعد جمعها، وشـغف الناس

بحفظهـا وتعليق الشـروح عليها. ولكن هذه القصائد كانت أسـبق جمعا مـن هذه المتون، حتى أتى عليها زمن وهي منفـردة بعناية الناس بتعليقها حفظا وشرحا، فشاع لها بين الناس هذا الاسم الجديد «المعلقات»، ونسوا به اسـمها القديم «القصائد المشـهورات»، ثم مضوا على ذلك إلى أن جاء مـن العلماء من عني بفهم هذا الاسـم الجديد لها، ومعرفة سـر إطلاقه عليها، ففرض له تلك الفروض الخاطئة. ويرى أن اللغة تسوغ اشتقاق هذا الاسـم، فإن الحفظ تعليق لما يحفظ بمحل حفظه، والشرح تعليق على ما يكون هو شرحا له، ولاتزال الشروح التي توضع على المتون ونحوها تسمى شـروحا وتعليقات، ويستشـهد باسـتعمال اللغة لكلمة «علق علم»، بمعنى يحبه ويتبعه، فهذه المعلقات معلقات مما حدث للناس بعد جمعها من حبهم لها، وتتبعهم إياها بما كانوا يتتبعونها به من حفظها وشرحها، وهي معلقات بمعنى محفوظات أو مشروحات، وقد خصت بهذا الاسم لأنها كانت أول ما عني بجمعه وحفظه وشرحه من الشعر.

وبعد أن يبسـط رأيه يرد الرواية القائلة بأن هناك ملكا يعلق القصائد فـي خزانته، ويقول إن بعضهم رجح أنه النعمـان بن المنذر، مع أن عصره أحـدث من عصر كثيـر من أصحاب المعلقات، مثل امـرئ القيس وطرفة وعمـرو والحارث، فلا يصح أنـه هو الذي علق قصائدهـم بخزانته بعد إنشادها بسوق عكاظ. ويعرج إلى سوق عكاظ مؤكدا أنه أحدث بكثير من أصحاب المعلقات، فقد أقيم بعد عام الفيل بخمس عشـرة سنة [26]. وقد بقي إلى سنة تسع وعشرين ومائة [27].

ويعرض الدكتور أحمد محمد الحوفي قضية التعليق، فيرفضها موردا الاعتراضـات التي سـبق أن أوردها سـابقوه، ومضيفـا بعض الجزئيات المكملة، ويرى أن الاسـم قد يكون انحدر من أنها كانت تعلق في سـقف أو علـى جدار مطويةً على عود أو ما يشـبه، «فالعرب كانوا يكتبون في رقاع مسـتطيلة من الحرير أو الجلد أو الكاغد، يوصل بعضها ببعض، ثم تطوى على عود أو خشبة، وتعلق في جدار الرواق أو الخيمة أو سقف الدار...»، وهو رأي أحمد الإسـكندري. وقد يكون الاسـم جاء مـن أن العرب كانوا يطلقون على القصيدة الجيدة سمطا، والسمط: العقد النفيس الذي يحلى

بـــه الجيد، ثم أطلقوا على هذه القصائد المعلقات الســـبع بدل الســـموط الســـبع، لأن الســـمط يعلق، وكانت خفة اللفظ سببا في شـــيوعه وغلبته على لفظ الســـموط، ويعرض بعد ذلك إلى آراء سابقة لعلماء ناقشوا هذه القضية [28].

ويرى الدكتور شوقي ضيف أن القول القائل بأن المعلقات كانت مكتوبة ومعلقة في الكعبة هو من باب الأســـاطير، وأنه تفســـير فسر به المتأخرون معنى الكلمة. ويعلـــق قائلا: «ولو تنبهوا إلى المعنى المراد بكلمة معلقات ما لجـــأوا إلى هذا الخيـــال البعيد»، ومعناها: المقلدات والمســـمطات، وكانوا يســـمون فعلا قصائدهم الجيدة بهذين الاسمين وما يشبههما». ويعود في موضع آخر فيضيف إلى ما ســـبق أن ذكره: «وإنما سميت بذلك لنفاستها أخذا من كلمة العلق بمعنى النفيس» [29].

هـــذه أهم الآراء التي تداولهـــا منكرو التعليق مع تفاوت فيما بينهم في درجة الإنـــكار ونوعيته، وبينما يطيل بعضهم الاستشـــهاد والتعليل يكتفي الآخر بالإشارة العابرة والرأي الحاسم مسلما بالشك مطمئنا إلى ما ذهب إليه من تعليق وتفسير.

مؤيدون للتعليق

وعلـــى الطرف الآخر يقف المؤيدون وقد أثارتهم الحدة التي طرحت بها القضية، فانبروا يدلون بحجتهم موضحين الأسباب التي قبلوا على أساسها قصة التعليق وبيان موقفهم من القضية. فهذا جرجي زيدان في كتابه «تاريخ آداب اللغة العربية» الصادر سنة 1911م يتعرض لهذا الموضوع عارضا رأي ابن النحاس المنكر للتعليق، ومؤكدا أن هذا العدد الكبير من الباحثين الذين ســـلموا بالتعليق مرجح قوي للتعليق، ويعلق قائلا: «وقد وافقهم أكثر العلماء والباحثين في هذا الموضوع، وإنما استأنف إنكار ذلك بعض المستشرقين من الإفرنج، ووافقهم بعض كتابنا رغبة في التجديد من كل شيء».

وأي غرابة في تعليقها وتعظيمها بعد ما علمنا من تأثير الشـــعر في نفوس العرب وتعظيمهم أصحابه؟ أما الحجة التي أراد ابن النحاس أن يضعـــف بها القول بتعليقها فهـــي غير وجيهة، لأنه قال: «إن حمادا رأى

زهد الناس بالشـــعر... إلخ، والحقيقـــة أن الناس لم يكونوا راغبين في الشـــعر مثل رغبتهم في أيامه. ألم يكن الخلفاء يستقدمون حمادا هذا من العراق إلى الشام ليسألوا، عن بيت من قاله أو فيم قيل» (30).

وفي ســـطور عابرة يشير أحمد حســـن الزيات إلى حكاية التعليق مذكرا برأي ابـــن النحاس ونولدكه، ويختم كلامه قائلا: «على أن تعليق الصحائف الخطيرة على الكعبة كان ســـنة في الجاهلية بقي أثرها في الإسلام. فمن ذلك تعليق قريش للصحيفة التي وكدوا فيها على أنفسهم مقاطعة بني هاشم والمطلب لحمايتهم رسول الله - صلى الله عليه وسلم - حين أجمع على الدعوة، وتعليق الرشيد عهده بالخلافة من بعده إلى ولديـــه الأمين والمأمون، فلم لا يكون الأمـــر كذلك في هذه القصائد مع ما علمت من تأثير الشـــعر فيهم ومكانة الشـــعراء منهم؟ على أن لهذا الأمـــر نظائر فـــي أدب الإغريق، فإن القصيدة التـــي قالها بندار زعيم الشـــعر الغنائي يمدح بها (دياجوراس) قد كتبوها بالذهب على جدران معبد أثينا في لمنوس» (31).

ويقف محمد هاشم عطية مع الزيات في رأيه، فالعقل لا يرى مانعا من صحة التعليق، ويجوز أن يقع في أيام الموسم كلها أو بعضها، ويكون في ساعة من نهار، وينقل رأي الزيات وأدلته (32).

ويـــرد ناصر الدين الأســـد كلام ابن النحاس، ذاهبـــا إلى أن القول بـــأن حمادا هو الذي جمع هذه القصائـــد لا ينفي أنها كانت مكتوبة أو معلقة، فإن كان هو قد جمعها بعد أن كانت مفرقة أو جددها، فإن هذا ليس حجة على بطلان تعليقها، وقد ثبتت عناية الخلفاء الأمويين بجمع الشـــعر الجاهلي وكتابته وحفظه. وأعاد إلى الأذهان طرح عبدالملك بن مروان شعر أربعة منهم وإثباته أربعة، وكذلك المقولة المنسوبة إلى معاوية بن أبي سفيان بشأن تعليق قصيدتي عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة. ويعرج على اعتـــراض المحدثين ناقضا أدلتهم، فإن كان الاعتراض على مبدأ الكتابة فقد أثبت في كتابه الموســـع معرفتهم لها وشيوعها بينهم. أما إذا كان مرد الاعتراض يعود إلى احترام قدســـية الكعبة بما لا يبيح أن تعلـــق فيها المدونات والمكتوبات، فإن مرويات التاريخ تقول إنهم كانوا

يعلقــون وثائقهم وكتاباتهم ذات القيمــة، ودلل على ما ذهب إليه بتعليق حلف خزاعة لعبدالملك وصحيفة مقاطعة بني هاشــم الســالفة الذكر، ويخلص بعد ذلك إلى ترجيح حَذِرٍ لتعليق القصائد [33].

ويتصدى بدوي طبانة لهذا الموضوع، وبعد أن يعرض النصوص القديمة يقول: «ولا نجد من الأســباب الظاهرة أو الخفية ما يدعو إلى الشــك في صدق هذه الروايات ولا نرى سببا معقولا يدعو إلى نفي هذه المعلقات، أو تكذيب هذه الروايات التي توارد عليها الرواة في مختلف العصور» [34].

ويعرض بعد ذلك إلى بعض الذين شكّوا في هذه القصة قديما وحديثا، ويناقــش ابن النحاس محللا عبارة «اختلفــوا في جمع هذه القصائد...»، منتهيا إلى أن معنى ظاهر اللفظ يشير إلى أن تلك القصائد كانت موجودة أو مجموعــة حــين وصلت إلى العلماء والرواة، ولــم تكن هناك حاجة إلى الجمع من جديد، وإنما يكون مجال الجمع محصورا في تنسيق ما وجدوه مجموعا واستبعاد بعض هذه القصائد وحصرها في تلك السبع.

ويربط بــين الملك الذي يطلب تعليق هذه القصائــد بخزانته، كما ذكر ابن النحاس، وما ذكر ابن سلام عن وجود ديوان من أشعار الفحول عند النعمان بن المنذر، بيد أنه يشك في أن يكون النعمان حريصا على حضور هذه المواسم في عكاظ، وكذلك في كون النابغة هو الذي ينقل إليه ما يستحســنه فيأمر بتعليقه في خزانته، فلم يثبت إنشــاد النابغــة لهذه المعلقات أو أكثرها، ولم تعرف صلة بينــه وبين أصحابها، فكل ما يقال هــو أن هذا الملك كان حريصا على أن ينقل إليه هذا الشــعر الذي ينشد في المواسم، فإذا استحسن منه شيئا أمر بتعليقه فــي خزانته إلــى جوار ما مدح فيه هو وأهل بيته. وهــذا لا يتعارض مع رواية تعليقهــا على الكعبة، فقد يكون تعليقها في خزانتــه تقليدا للمتبع في تعليقها على الكعبة، وبهذا يكون قول ابن ســلام «فصار ذلك إلى ابن مروان أو ما صار منه» متمما وموضحا لما قاله ابن الكلبي من أن عبد الملك بن مروان طرح شعر أربعة منهم وأثبت مكانهم أربعة، فهذا شعر مجموع انتقل من ملك إلى ملك [35].

أما ما ذكر من أن بعض أمراء بني أمية أمر من اختار له سبعة أشعار، فهــذه الرواية تختــص بمعلقات جديــدة ويدعم قوله أنها كانت تســمى «المعلقات الثواني» تشبيها بالمعلقات.

ويرى أنه مع نفي ابن النحاس للتعليق فإن شـيوع هذه الفكرة يؤكد أن لها سندا، ويكرر الأخبار التي رواها من ذكروا التعليق، لينتقل إلى مناقشة المنكرين مؤكدا معرفة العرب للكتابة، موردا بعض الشـواهد المشهورة، ولا يـرى فـي إغفال كيفيـة التعليق، ومـن أمر به من الملوك والأشـراف والقضاة، سببا للشك، فالإغفال ليس دليلا على عدم الحصول، ولا ينهض دليـلا على المنع، فالحجتان متقاومتان في السـلب والإيجاب، بيد أن في إشارة ابن خلدون إلى أنه كان يتوصل إلى التعليق من كان مقتدرا بقوميته وعصبيته ومكانه من مضر إجابةً على هذا.

ويتصل بهذا مـا ذكر من أن الكعبة احترقت وهدمت وأعيد بناؤها، ولم يذكر أحد شيئا عن المعلقات، فيرد بأن المؤرخين لم يذكروا شيئا عن غيرها، وليس عدم ذكرهم لهذه الآثار بمانع من وجودها، ومن الطبيعي ألا يبقي الحريق شـيئا منها. ويرى في قـول القائلين إن توقير العرب للكعبة كان يمنع أن يدنسـوها بمثل مجون امرئ القيس وفسـوق طرفة بأن هذا قياس الجاهليين بالمسـلمين، مذكرا بموقف ابن سـيرين وابن عباس من الشـعر وهما من علماء المسلمين، ويرد التفسيرات المختلفة مؤكدا أن أيسـر هـذه الافتراضات، التي لا تخلو من ضعف، التسـليم بصحـة الروايـات التي تقول بكتابتهـا على الكعبة، ما لـم تقم الأدلة القاطعـة بنقض الروايات التي سـارت مع الزمـن، ورضيها المحققون من العلماء ويشـير إلى عدد مـن الأخبار التي تؤكـد الاهتمام بتعليق الصحائف وأشياء أخرى [36].

وفي هذا السـياق نشـير إلى كتـاب «المعلقات سـيرة وتاريخ» لنجيب البهبيتي [37] ووقفته تاريخية، يحتشـد فيها للدفـاع عن ابن الكلبي راوي خبر التعليق. ويرد على من اتهمه بالكذب، متابعا ما سـبق أن درسـه من مصادر ووثائق تؤكد سلامة الروايات الجاهلية، مشيرا إلى ما كتبه المناذرة الجاهليـون، وخبر رؤية معاوية معلقتـي الحارث وعمرو بن كلثوم معلقتين بالكعبـة دهرا، ويدافع عـن رواية ابن عبد ربه وأن كتابه من أمهات الكتب الموثوق بها، ويوثق حمادا، وأنه كان أمينا على «خزانة كتب الدولة الأموية» فـي عهد الوليد بـن يزيد وأخطر ما فـي الخزانة مكتبة ملـوك المناذرة

الجاهليين، ويردد خبرا عن الخصائص: «أمر النعمان فنسخت له أشعار العرب في الطنوج»، ويربط هذا الفعل بتعليق «المعلقة العربية الأولى: ملحمة جلجامش» في المعابد.

ويستمر مناقشا، معتمدا في بعض حججه على ما ورد عند صاحب الجمهرة، خصوصا خبر المفضل، ويورد النص الذي قيل في سياق الحديث عن مذهبة عنترة، ويعرج مناقشا ما إذا كان التعليق مؤقتا أو دائما.

كان دفاعه، لخبرته التاريخية، مجيدا عن النقاط التي مرت علينا في عرضنا لتاريخ التعليق، ولكن الشكوك لاتزال قوية، فإثبات دقة رواية الشعر وتواترها ومصداقية الرواة لا يؤكد التعليق من حيث هو تعليق، بل إن إثبات هذه الدقة يؤكد عدم التعليق، فلو كان هو في هذه الدرجة العالية من الصحة لما أغفله الثقات الذين ذكرهم أو من رووا عنهم من علماء التأليف المعتمدين؛ فبروز الخبر فجأة بعد أكثر من مائة عام من التأليف والتوثيق، يصبح قبوله عسيرا، وسط هذا الجو العلمي الذي أكده الأستاذ البهبيتي نفسه.

لقد بقيت المعلقات، كما ذكرنا في بداية كلامنا، موضوعا خصبا مغريا، كلما فرغ كاتب كان هناك كاتب آخر مجاور له يدني قلمه من حقلها الوافر.



وقفة لهز شجرة القضية

هذه أهم ملامح هذا النقاش الحاد الذي حاولنا، بقدر الطاقة والجهد، أن نسوقه بأمانة محاولين، ما أمكن، استخدام ألفاظ أصحابه لتكون أقرب إلى بيان آرائهم، وقد تركز حول محور واحد هو مصدر اسم المعلقات بين تصديق قصة التعليق وإثباتها عند المؤيدين، ونفيها من جانب المعارضين مع محاولة إيجاد تفسير جديد لهذا الاسم.

إننا عندما نعود إلى أصل القضية كي نهز أصل شجرتها لنرى ثباتها أولا ففيه بيان الحقيقة إن تيسر كشفها، نجد أن قصة التعليق رويت خبرا على لسان ابن الكلبي (ت 204هـ)، وحين نتمعن فيه سندا ومضمونا نجد فيه خبرا غابت ملامح سنده التاريخي، فأول إشارة إلى حديثه جاءت على لسان الرافعي في الجزء الأول من كتابه، وهي إشارة عابرة قال فيها:

«وهو أول من افترى خبر كتابة القصائد السبع وتعليقها على الكعبة. كما سيأتي في بابه.. 398/1». وقد توفي الرافعي ولم ينشر الجزء الثالث فتولى الأستاذ محمد سعيد العريان نشره من المسودات، لذلك جاء نص ابن الكلبي من دون أن يسنده إلى مرجع، وقد اعتمد جل الباحثين المحدثين على الرافعي [38]. في إيراد هذا النص، ولم يستطع أحدهم أن يحيلنا إلى مصدر آخر من المصادر القديمة، فقد ظلوا ينقلون عن الرافعي من دون أن يرفعه أحد منهم إلى مصدر أقدم.

وقد عدت إلى مصادر تلك الفترة التي كتب فيها الرافعي كتابه، فوجدت أن هذا النص ورد في مصدرين ثانيهما أخذ عن أولهما: الأول هو النسخة المطبوعة من «شرح الزوزني» في المطبعة الميمنية في مصر سنة 1315 (1897) صححه محمد الزهري الغمراوي، وفي الصفحة الأولى هامش فيه ما سمي بفائدة مضافة إلى الكتاب هذا نصها: «إنما سميت المعلقات لأن العرب في الجاهلية كان يقول الرجل منهم الشعر في أقصى الأرض فلا يعبأ به. ولا ينشده أحدا حتى يأتي مكة فيعرضه على قريش، فإن استحسنوه روي وكان فخرا لقائله، وإن لم يستحسنوه طرح ولم يعبأ به. قال أبوعمرو بن العلاء: وكانت العرب تجتمع في كل عام بمكة، وكانت تعرض أشعارها على هذا الحي من قريش. قال ابن الكلبي فأول شعر علق في الجاهلية شعر امرئ القيس علق على ركن من أركان الكعبة أيام الموسم حتى نظر إليه ثم أحدر فعلقت الشعراء ذلك بعده، وكان ذلك فخرا للعرب في الجاهلية، وعدد من علق شعره سبعة نفر، غير أن عبدالملك طرح شعر أربعة وأثبت مكانهم أربعة، وروى آخرون أن بعض أمراء بني أمية أمر من اختار له سبعة أشعار فسماها المعلقات الثواني، وسنأتي على ذلك أجمع، ونذكر أخبار أصحاب القصائد وأنسابهم والسبب الذي دعاهم إلى ذلك... أ. هـ».

هذا النص نقله أولا محمد بك دياب في كتابه «تاريخ آداب اللغة العربية» الذي نشره العام 1900، وقد فرغ منه وفُحص قبل ثلاث سنوات من النشر (1897)، وهي السنة نفسها التي نشر فيها شرح الزوزني السابق الذكر [39].

وإذا طابقنـــا النـــص عند كل من محمد ديـــاب والرافعي على الزوزني وجدنا أن النقل يكاد يكون في الألفاظ نفســـها، مما يشير، من دون شك، إلى أنهما نقلا هذه الفائدة المثبتة في هامش الشرح وليست منه.

ما نســـتطيع قوله في هذا المجال هو أن هذا الخبر لم يرد في الأصول الأولى المعروفة منسوبا لابن الكلبي، وقد كان من الأولى أن تهتم به الكتب التـــي اعتنت بالمعلقات أو تلك التي تناولـــت حياة ابن الكلبي، ولو كان هذا الخبر صحيح النسبة إليه لما أغفله ابن النحاس في مناقشته هذا الموضوع، وهـــب أنه تجاهله ليعطي رفضـــه للتعليق قوة ونفاذا، فما بال ابن عبد ربه وهو من المغرمين بمثل هذه الحكايات يتجاهله فلا يطعم كتابه بهذه الحكاية وقد اعتمد عليه في غير هذا كثيرا. ونحن هنا لســـنا في مجال التشكيك في صدق ابن الكلبي مع كثرة الطعن فيه [40]، إن صحت نسبة الخبر إليه، بقدر ما نشـــك في انحدار هذه الرواية عنه حقيقة، فإذا ثبت هذا فإن ما ذكره لا يزيد على كونه اجتهادا في التفسير من جانبه، فاهتمامه بالأخبار والحكايات التاريخية عن سيرة العرب يساعد على هذا لو أن هذه القصة جاءت عن أكثر من طريق.

أمـــا ملاحظتنا الأخرى فتنصـــب على نص الخبر، فهـــو متناقض من داخلـــه. فقد ذكر أن أول من علق في الجاهلية شـــعر امـــرئ القيس، علق في «أيام الموســـم حتى نظر إليه، ثم أحدر، فعلقت الشعراء ذلك بعده». إذن التعليـــق كان في أيام الموســـم فقط، وهذا جائز مقبـــول، غير أنه في ختام نصه يقول: «إن عبد الملك طرح شعر أربعة منهم وأثبت مكانهم أربعة»، فهذا يعني أن التعليق دائم بل استمر حتى أيام عبد الملك وهذا ما لم يقله أحد.

وإذا اعتبرنـــا أن هـــذا الطرح هو الذي أحـــدث هذا الخلاف في عدد الشـــعراء فإن العدد في هذا الحســـبة، إذا أعدت الأربع المطروحات، على اعتبار أنها سبق وعلقت فسيكون العدد إحدى عشرة قصيدة بينما الثابت أنها بزياداتها تكون عشر قصائد.

ولنا أن نتســـاءل كذلك: هل كانت تلك المســـابقات أدبية، أو مناظرات قبليـــة؟ فإذا عرفنا أنه لم تثبت عندنا زيارة كل هؤلاء الشـــعراء لعكاظ أو مكة في هذه المواســـم، فهل قامت القبائل المتنافسة والمتحاربة بتعليق هذه

القصائد؟ هل علقت كندة شـــعر امرئ القيس؟ وعبس علقت شعر عنترة، وفي المقابل علق زهير معلقته؟ أما قصيدة عمرو بن كلثوم فتقابلها قصيدة الحـــارث بن حلزة، وهما متعارضتـــان، فما بال قصيدتي لبيد وطرفة؟ من الذي علقهما؟ إشكالات تحتاج إلى جواب شافٍ.

وبينمـــا يقف هذا النص المخلخل وحيدا نجد أن عددا من ثقات عصر ابن الكلبي من مثل ابن سلام والجاحظ وابن قتيبة خلت كتبهم المعاصرة له من أي إشارة لهذا التعليق. وجدير بالجاحظ مثلا الذي لم يترك شاردة إلا اصطادها أن يلتقط هذا الخبر لو كان من مرويات عصره.

أمـــا نص ابـــن عبد ربه فنجده مغفلا من الإســـناد، أورده في أول باب الشـــعر ممهدا لـــه بمقولات عامة. ولم يكن صاحـــب العقد في كتابه هذا من أهل التحقيق والنظر، فقد جعله للتســـلية والثقافة العامة، فحق له أن يلتقط كل واردة وشاردة، جامعا فيه ما شاع بين الناس، وقد نص على هذه الحقيقة في أول كتابه قائلا: «وحذفت الأســـانيد مـــن أكثر الأخبار طلبا للاســـتخفاف والإيجاز، وهربا من التثقيل والتطويـــل، لأنها أخبار ممتعة وحكم ونوادر، لا ينفعها الإسناد باتصاله، ولا يضرها ما حذف منها» (41).

ونعـــود مرة أخرى إلى نص التعليق الـــذي أورده ابن عبد ربه، وفيه ما يدل على أن العرب عمدت قاصدة إلى سبع قصائد تخيرتها وكتبتها بماء الذهب وعلقتها على أســـتار الكعبة. وفي هذا النص جمع بين الاســـمين بقوله تسمى مذهبات، وقد يقال لها معلقات، وهذا النص بدوره لا يوحي بالثقة التامة، وقد جاء من دون سند محدد رابطا بين اسمين هما المذهبة والمعلقـــة، يضاف إلى أنه خبر ســـاقه كاتب من أقصـــى العرب عن عالم شـــرقي بعيد كان محاطا آنذاك بغلالة من الإعجاب تســـاعد على نشأة مثل هذه المقولات.

إننا لا نذهب إلى الشـــك في هذا الخبر، ولكننا نجد من العسير قبوله وسط هذا الرفض الحاد من عالم معاصر له هو ابن النحاس، الذي اعتمد في شـــرحه على شارح آخر ســـبقه في التعرض للمعلقات هو ابن كيسان الذي ســـنتحدث عن شـــرحه فيما بعد، وقد أخذ عنه مباشـــرة، كما أخذ مرويات ابن قتيبة عن ابنه واهتم اهتماما خاصا بشرح الشعر.

ويلحق ابن رشـيق ابن عبد ربه، فحين نفحص قوله نجده ملفقا أخذه مـن ثلاثة مصادر هي الجمهرة، وقد أشـار إليها مضيفا ما جاء عند ابن عبد ربه، وختم رأيه بجزء من كلام ابن النحاس، من دون أن يعير اهتماما إلى أن صاحب الجمهرة خالف ابن عبد ربه في الاسم فلم يسمها معلقات بل سـموطا، وكذلك تجاهل اعتراض ابن النحاس، فما ساقه لا يزيد على كونـه تلفيقا بين هذه الروايـات الثلاث مع إضافة لا تذكـر وعبارة «ذكر ذلك غير واحد من العلماء». ويلحق به ابن شـرف القيرواني الذي جاءت تعليقاته مفردة حين ذكره بعض شعراء المعلقات في عصر بدأ الاسم يأخذ طريقه إلى الانتشار.

وليسـت الكلمة العابرة - في معرض حديث لبيد - في رسالة الغفران بقوله: «فأنشدنا ميميتك المعلقة»، بكافية لإثباته، وقد جاءت يتيمة مفردة. فمـع أن أبا العـلاء أفرد صفحات طويلة لأصحـاب المعلقات لم يرد هذا اللفظ إلا مرة واحدة مع أن سـياق بعض العبارات كان يقتضي وروده [42]. فكيف نقتنع بهذه الإشـارة اليتيمة؟ ولو سلمنا بها فهذا لا يضيف جديدا، ففي عصر المعري كان هذا الاسـم قد شـاع وانتشـر، فأصبح علما على هذه القصيدة، وكتاب «رسالة الغفران» ليس بحثا علميا بقدر ما هو رحلة خيالية، فالحديث عن المعلقة واستخدام الاسم الشائع أقرب إليه.

ولا شـك في أن ابن خلـدون المتأخر في الزمـن، واجهته هذه المقولة الشـهيرة، فقبلها من الذين رووها، فنشتم من عبارته روح ابن عبد ربه في قوله إن الشـعر كان ديوان خاصة العرب، وإشـاراته إلى «أنه مقيِّد للأيام وشاهد على الحكام». نجد تحول هذا القول عند ابن خلدون إلى أن الشعر «كان ديوانـا للعرب فيه علومهم وأخبارهـم وحكمهم»، وهو قول وارد عند ابن سـلام. وبقية عبارتـه فيها خبر ابن كلثوم الذي قـام بعكاظ خطيبا، والنابغة حكم الشـعراء، فقبـل حكاية التعليق. ولمـا كان مؤرخا للحضارة وليس دارسا للأدب فقد جاءت عبارته عامة، ولما اصطدم باختلافهم حول عدد الشـعراء عد سبعة منهم، وأضاف كلمة غيرهم دلالة على الاختلاف الحاصـل. وانتقل إلى تفسـير التعليق بأنه آت من النظـرة القبلية، فهذا تفسير من جانبه وليس عارضا لحقيقة تاريخية.

ولم يكن ابن خلدون محيطـا بالقضية من أطرافها، فأدخل علقمة بن عبده ضمن رجال المعلقات. ولهذا تفسـير معقول يكشـف لنا وهمه، فقد لفت نظره شيوع ديوان هذا الشاعر عند أهل الأندلس والمغرب، وقد حظي بالشرح، وضم إلى دواوين الشعراء الستة التي شرحها الأعلم والبطليوسي، وضما ديوانه إلى دواوين بعض أصحاب القصائد السبع وإن لم يكن منها. إن كلام ابن خلدون لا يثبت التعليق بقدر ما يشـير إلى شـيوع هذه المقولة في العصور المتأخرة.

ويتلقـف البغدادي هذه الروايات المتعددة فيسـوقها فـي كتابه الكبير «الخزانـة»، وقـد فهم هذه الأخبار في ضوء ما تجمـع لديه فهما خاصا، فالخبـر الأول القائل إن العرب كانت تقول الشـعر في أقصى الأرض فلا يعبأ به حتى يعرضه على أندية قريش. هذا الشـطر من كلامه اسـتوحاه مـن خبر علقمة [43]، ملحقا به نص التعليـق مع إضافة كلمات ابن الكلبي «وأول من علق شعره... إلخ»، وبعدها يورد نص كلام ابن رشيق ليعود مرة أخرى إلى نص ابن الكلبي ناقلا منه العبارة «وقد طرح عبد الملك بن مروان شعر... إلخ».

إن هذه النصوص ينطبق عليها ما سـبق أن قلناه حين عرضناها نقلا عن مصادرها الأساسـية، ولا يزيد البغدادي على كونه ناقلا أو ملفقا بين الأخبار جميعا في كتابه، بتناقضها، من دون أن يجد الرغبة في مناقشتها، لذلـك نجـد بجانبها الخبر الثالث والذي يذهب إلـى أن بعض أمراء بني أمية أمر من اختار له سـبعة أشعار سـماها المعلقات. فهذا النص يطرح فكرة التعليق الحقيقية جانبا، ويثير فكرة الاختيارات التي سادت في فترة التدويـن، وهـذه الرواية تتطابق مع ما ذكر من اهتمـام عبد الملك بأخبار العرب، وتزداد أهميتها حين نضعها بجانب المأثور من الأخبار حول اهتمام بنـي أمية ابتداء من معاويـة بهذا الجانب من العلم، وقد اسـتمرت هذه السـنة عند خلفاء بني أمية وتناثرت أخبار كثيرة تؤكد هذا الاهتمام، غير أنهـا من جانب آخر تلغي الروايـة التي اتفق عليها من أن حمادا هو الذي اختارهـا. فهل المقصود أن الذي اختار هو حماد بناء على أمر هذا الأمير الأموي؟ ولنا أن نسـأل مـن هو هذا الأمير؟! نحن لا نـدري من أين جاء

به البغدادي، وكل الذي نخشاه أن يكون خاضعا لحكاية الملك الذي كان يحتفظ بهذه القصائد في خزانته، أو ما أشيع عن خبر «الطنوج» الذي كان بحوزة النعمان وانحدر إلى بني أمية. غير أنه لا يزيد على كونه خبرا انفرد به البغدادي المتأخر، وساقه سياقة عامة غير محددة.

ومع هذا التناقض الظاهر بين هذه الروايات يعود مرة إلى إيراد خبر التعليق بصورة جزئية وعلى لسان معاوية الذي نص على أن قصيدة الحارث وقصيدة عمرو كانتا معلقتين في الكعبة.

نص غريب نقله المحدثون كلهم عن الخزانة من دون أن يشيروا إلى مرجع آخر يسنده، مما يدل على انفراده به، وهذا يؤكد خفاء هذا النص وندرته. وقد عثرت على هذا النص في مخطوطة لشرح مجهول المؤلف وغير موثق تحت عنوان «شرح القصائد السبع» [44]، وقد ورد هذا النص في مقدمة قصيدة عمرو بن كلثوم ضمن حديث طويل [45]، فلعله أخذ هذا النص عن هذه المخطوطة، فنحن نعرف أنه قضى وقتا في أول حياته ووقت العلم في الشام. أو أنهما نقلا من مصدر واحد. إن هذا النص وإن دفع قضية التعليق إلى الأمام فإنه يظل محاطا بالشكوك لمكانة قائله المرموقة وتفرد هذه النسخة المتأخرة بإيراده من دون غيرها من الشروح، مع ملاحظة شيوع قصة التعليق في هذا العصر المتأخر.

أخيرا

إن هذه الملاحظات التي أحاطت بأخبار التعليق توهن من قواه وتقلل من درجة صدقه، ومع تسليمنا بدفاع المدافعين عن عدم منافاته للعقل والعادة وانسجامه مع بعض الأحداث المسجلة فهذا لا يعني ضرورة وجوده، فالشك الأكبر ليس في حقيقة التعليق، ولكن في صدق الأخبار مع وجود هذا التناقض والتعارض فيما بينها، وإذا وضعنا كلام ابن النحاس في كفة مع القائلين بخبر التعليق نجد رجحان كفته في هذا الموضوع على ابن عبد ربه مثلا. يضاف إلى هذا أن مقام الحديث وصدقه عند من يسوقه من دون تعليق أو نسبة لا يستوي بكلام المنكر المؤكد لإنكاره، فهناك إضراب وابتعاد عن التعليق يقبل كل الاحتمالات،

وهنا ثبات وحزم، فهذا الخبر يحتمل الصدق والكذب والمبالغة، والفاصل بينها هو السند التاريخي الموثق، وهذا ما لم نجده عند الذين رووا هذه القصة ودافعوا عنها. وقد عرضنا في الصفحات السابقة لدواعي الشك الحذر تجاه هذه النقول المتعددة من دون أن نتحمس للرفض أو القبول ما دام اليقين بعيدا.

أما الذين أنكروا حكاية التعليق فيهمنا أن ننبه إلى أن ابن النحاس قديما والرافعي حديثا رفضا قصة التعليق فسقطت من اعتبارهما من دون أن يعيراها أي اهتمام، أما بقية الباحثين من عرب ومستشرقين فقد رفضوا القصة وقبلوا الاسم، فشغلوا أنفسهم في إيجاد تعليل لهذا الاسم. ومع أن الأصل التاريخي كان واضح المعالم، تعليق حقيقي على مكان قائم معروف، فإننا نجدهم قد انصرفوا إلى التعليل المجازي أو اللغوي أو الفني، مع أن سقوط أصل القصة يعني سقوط الاسم ذاته. غير أن رفضهم الذي قام على أساس أن الاسم كان موجودا أصلا بينما القصة المرافقة هي الجديدة، دفعهم إلى الدخول في هذا المسلك الوعر، فتوالت الافتراضات من دون تعليل واضح لسبب النسيان، خصوصا أن الفترة التي تكاملت فيها المعلقات كانت الحوادث فيها أقرب إلى التسجيل، كما أن التقارب اللغوي أو الترادف ليس حجة معقولة لتبادل المواقع. ألم نسمع قول ابن النحاس حين يذكر: إنه ليس لنا أن نعترض في الألقاب وإنما نؤديها على ما نقلت إلينا.

إن موقفنا الواضح تجاه هذه القضية يحكمه اعتباران رئيسيان، أولهما: أن هذه القضية تاريخية وليست فنية، تقف خارج إطار الفن الشعري للمعلقات، وقد يكون فيها لمحة تفضيل لشعراء معينين أو قصائد بعينها، ولكن هذا الاعتبار متوافر وقائم تحمله الأسماء الأخرى التي هي أقرب إلى الصحة والثبات. ولقد حاول المتحمسون، بإعجابهم المتحمس، جعل هذه القصائد السبع معلقة في ستار القدسية وليس هذا بلازم، أما الذين نفوا التعليق وسلموا بالاسم فقد انتقلوا إلى تفاسير لغوية لا تفيد شيئا أو إلى تعليلات فنية بعيدة عن تصور القدماء.

أما ثاني هذين الاعتبارين: فهو أن المعلقات جاءت ضمن خط متصل من المحاولات الجادة للاختيارات، وهو أول تأليف منظم لتوثيق الشعر انطلاقا من النظرة الفنية واللغوية، وأمثلة هذا الجانب البارزة واضحة في «المفضليات» و«الأصمعيات»، وفيهما قصائد طوال كاملة ومختارة. وبجانب هذه تقوم «الحماسة» على الانتقاء الذوقي لمقطعات قصيرة، فإلحاق هذه المجموعة المختارة بهذا الخط أكثر تلاؤما مع المنطق التاريخي، وقد خفي علينا اسم جامعها، وإن نسبت إلى حماد. وإذا كانت «المفضليات» و«الأصمعيات» وجدتا في اسم صاحبيهما نسبة جيدة، وهي لاحقة للاختيار، وجاء اسم «الحماسة» متماشيا مع الباب الأول منها، فلماذا لا يكون عد هذه المجموعة هو الاسم المعقول والمتلائم مع طبيعتها، وقد ثبت عند العلماء وتواترت الأخبار في مصادر أقدم وأوثق من تلك التي تمسكت بالتعليق.

لقد ارتبطت المختارات بالتأديب والتعليم بجانب الأهداف الأخرى المصاحبة لها، لذلك يكون أقرب إلى الصواب والمنطق أن نسلك هذه المجموعة السبعية ضمن هذا الخط، خط التعليم والتأديب، فهي أقرب إلى روحه وأهدافه، ففيها أنفس قصائد الشعر الجاهلي التي تمثلت بها اللغة العربية في أصفى مواردها، بجانب القيمة الفنية العالية.

ويدعم قولنا خبران أقدم عهدا من الأخبار السابقة، أولهما ما سبق أن ذكرناه من أن معاوية أمر الرواة بأن ينتخبوا قصائد لابنه فاختاروا اثنتي عشرة قصيدة من بينها القصائد السبع المشهورة، وقد كان تعليق راوي الخبر أبي الفضل أحمد بن طاهر (ت 280هـ): «ولولا شهرة هذه القصائد وكثرتها على أفواه الرواة وأسماع الناس وأنها أول ما يتعلم في الكتاب لذكرناها» [46]. فهذه الإشارة إلى شيوعها عند المتعلمين تكشف المدار الذي تدور حوله هذه القصائد، فهي لا تزيد على أن تكون مختارات تعليمية خفي اسم مختارها فشاعت الأقوال من حولها.

ويدعم النص السابق بصورة أكثر صراحة ودقة ما جاء على لسان معاصره أبي بكر محمد بن داود الأصفهاني (ت 296هـ) في كتابه «الزهرة»، فبعد أن أورد أبياتا من قصيدة الحارث بن حلزة قال:

«وهذه القصيدة، وإن كانت من السبع الجارية على ألسن الصبيان والمبتدئين، فلم يمنع ذلك من ذكرنا للأدباء والمتأدبين، وإنما فرضًا من هذا الباب أن نذكر ما ارتجل من الأشعار التي لم تجر رياضتها في الادكار، فإذا أضربنا عن ذكرها، وهي من خير ما ذكرناه كان غلطا في التأليف وهجنة على صاحب التصنيف، وعلى أنا لم نرسم منها إلا قليلا من كثير»[47].

إن هذين النصين أقرب إلى تقديم طبيعة هذه القصائد التعليمية، فشيوعها آت من اهتمام المعلمين بها، ولو أن هذين العالمين وصل خبر التعليق إليهما أو أن حمادا هو المتفرد بالاختيار لما ضرهما ذكره ليستوي الخبر الصحيح. وقد نص صاحب الزهرة على اسمها المشهور نعني به «القصائد السبع»، وهذا ما أميل إليه وأقبله، فالقرائن والأخبار المتواترة تنص على أن أقدم وأوثق اسم هو «القصائد السبع» سواء جاء الاسم بهذه الصورة أو تعددت صوره ضمن هذا المعنى من مثل السبع الجاهليات أو المشهورات أو السبع الطوال، فهذه كلها تدور حول محور واحد نلمس فيه اطراد الاسم وثبات العدد عند أهم المصادر التاريخية. وسنعرض في السطور القادمة أقوال الذين اهتموا بهذه القصائد اهتماما خاصا ولم يعيروا هذا الاسم أهمية كبرى، بل جاء سطرا عابرا.

هي إذن: القصائد السبع

أقدم إشارة بين يدي عن هذه التسمية، القصائد السبع، هي تلك التي صُدِّرت بها النسخة المنسوبة إلى أبي سعيد الضرير وأبي جابر، ومع أنها نسخة ملفقة كما سنتحدث عنها فيما بعد[48] فإن كلمة القصائد السبع تتصدر هذه النسخة التي تعود نسبة أهم شرح فيها إلى مطلع القرن الثالث، وهي بهذا تكون أقدم إشارة مسندة ومكتوبة ويرافقها أقدم شرح شبه منظم، فهو يسبق شرح ابن كيسان بسنوات عدة، فقد توفى الأخير سنة 299هـ، بينما توفي الأول على الأرجح قبل انصرام الثلث الأول من القرن نفسه، وتسبق شرح ابن الأنباري بمائة عام على الأقل.

ثانية الإشــارات القديمة جاءت عابرة في كتاب «الشــعر والشــعراء» لابــن قتيبة (ت 270هـ)، ذكــر هذا في حديث عن عمرو بن كلثوم ومعلقته المشــهورة، يقول: «وكان قام بها خطيبــا فيما كان بينه وبين عمرو بن هند وهي من جيد شعر العرب القديم، وإحدى السبع» [49].

أما ابن كيســان فمن المرجح عندنا أنه ســماها السبع الطوال؛ فمع أن النســخة التي بين أيدينا ناقصة وملفقة وغير دقيقة، فإنها لم تشــر إلى كلمة المعلقــات. وإذا حالَ نقصُ صفحاتها دون معرفة العنوان الأصلي في المخطوط فإننا لم نعدم الإشــارة الختامية لهذه النسخة، فقد ذكر جامعها - ولنــا حديث لاحق عنه - «تمت الســبع الطوال الجاهليات» [50]، ومع أن راوي هذه النســخة يعود إلى عصر ابن كيســان نفسه، فإننا نجد ما يوثق هذا القول فيما رواه ابن النحاس بقوله: «فهذه آخر الســبع المشــهورات، على ما رأيت أكثر أهل اللغة يذهب عليه منهم أبو الحسن بن كيسان» [51]. ونحن نعلم أن ابن النحاس هو أول منكري التعليق. ويعزز ما ذهبنا إليه أن الذين ترجموا لابن كيسان وذكروا شرحه باسم شرح السبع الطوال [52].

ويطرد الاســم بعد ذلك على أيدي الشرّاح، ابن الأنباري (ت 328هـ)، وهو العالم الثبت والثقة، يســمي شرحه «شــرح القصائد السبع الطوال»، فابن النحاس (ت 338هـ)، وقد ذكرنا عبارته التي سلم فيها بأن القصائد ســبع وأنه أضاف إليها قصيدتي الأعشى والنابغة، ابن درستويه عبد الله بن جعفر أبو محمد الفارســي النحوي (258 - 347هـ) وكتابه «تفســير السبع الطوال» [53]، ومثله ما نسب إلى أبي علي القالي (ت 256هـ) من أن له كتاب «تفسير السبع الطوال» [54].

ويورد ابن النديم (ت 438هـ) اسم كتاب للعمري قاضي تكريت قائلا: «وله من الكتب تفسير السبع الجاهليات بغريبها» [55]. ويشير الباقلاني (ت 403هـ) إلــى قصيدة امرئ القيــس «ولما اختاروا قصيدته في الســبعيات» [56]. وينص الزوزني (ت 486هـ) في مقدمة كتابه «هذا شرح القصائد السبع» [57].

ويوضــح التبريــزي (ت 502هـ) في مقدمته قائلا: ســألتني أدام الله توفيقــك أن ألخص لك شــرح القصائد الســبع، مــع القصيدتين اللتين أضافهما إليها...» [58]. وفي نهاية شرحه للقصائد السبع المشهورات بقوله

«هـــذا آخر القصائد الســبع وما بعدهما المزيد عليهــا»[59]. ومثله يصدر موهوب بن أحمد الجواليقي (ت 540هـ) ويتصدر شــرحه عنوان «الســبع الطوال بغريبها»[60].

وهناك إشـــارات كثيرة لهذا الاسم، غير أنه منذ نهاية القرن السادس تبدأ هذه الأسماء تتداخل بحيث أصبحت عملية الترادف قائمة، فالنساخ وكاتبو التراجم لا يتحرون الدقة في ذكر عناوين الكتب ومســمياتها، وهو نوع من التساهل تفرضه عليهم طبيعة جهدهم المتسع الأرجاء[61].

إن هذا الاستعراض التاريخي أكد لنا ثبات اسم القصائد السبع من دون شك، وأهم ما نخرج به من هذا هو أن الذين اهتموا اهتماما خاصا بالقصائد السبع وتتبعوها شرحا ودراسة أجمعوا على أنها قصائد سبع من دون شــذوذ أو تجاوز، اللهم إلا من بعــض الإضافات والاختلافات التــي لا تمــس الأصل، فبعضهم يشــير إليها بالمشــهورات أو الطوال. وهــذا الإجماع يلغي أي شــبهة، فالذي تعمد أن يــدرس هذه القصائد شــرحا وتفسيرا حري به أن يتحرى الدقة، وهذا ما ألفناه عند مؤلفينا القدامى، وقد تحقق هذا فيما عرضناه ســابقا، فقد اتفق الشراح كلهم على الاسم.

وهي قصائد سبع محددة

وقد امتد اتفاقهم - بجانب ثبات العدد - إلى تحديد للقصائد الســبع بالــذات من دون أن يختل هــذا، مع إدراك وتنبيه على المزيد عليها، فليس هنــاك - في الحقيقة - أي اختلاف جدي بشــأن تحديــد هذه القصائد الســبع. فحين نعود إلى الشــراح الذين ذكرناهم نجد أن الاتفاق تام على القصائد الســبع، وهي قصائد امرئ القيــس وزهير وطرفة وعنترة ولبيد والحارث وعمرو، وردت هذه كلها عند ابن كيســان[62] وابن الأنباري وابن النحاس والزوزني والتبريزي والجواليقي وابن شرف القيرواني[63].

ويبقى بعــد ذلك النص الــذي أورده صاحب الجمهرة، وأســقط فيه قصيدتــي عنترة والحارث من أصحاب الســبع الطوال، وهو نص أســنده إلى أبي عبيدة الذي ذكره ابن النحاس في مجال التفضيل بين الشــعراء.

فعند أبي عبيدة أن «أشعر الجاهلية ثلاثة: امرؤ القيس وزهير والنابغة. أما أكثر أهل اللغة فيفضلون امرأ القيس وزهيرا والنابغة والأعشى، لذلك أملى القصيدتين المكملتين للتسع» [64]. غير أن صاحب الجمهرة يدخل هذين ضمن أصحاب السموط، وهي الطبقة الأولى عنده، بعد أن يذكر نصا لأبي عبيدة ويختمه معقبا بقول أسنده إلى المفضل أبي عبد الله المفضل بن عبد الله المجبري. قال المفضل: «هؤلاء أصحاب السبع الطوال التي تسميها العرب السموط، فمن زعم أن في السبع شيئا لأحد غيرهم فقد أخطأ، وخالف ما أجمع عليه أهل العلم والمعرفة وليس عندهم فيهم خلاف ولا في أشعارهم..» [65].

وقد نقل صاحب العمدة هذا النص بتحفظ معلقا عليه بأن المفضل أسقط من أصحاب المعلقات عنترة، والحارث بن حلزة، وأثبت الأعشى والنابغة. ولم يلتزم به حين أشار في صفحة أخرى إلى أن عنترة والحارث من أصحاب المعلقات [66]. ومع أن مقولة صاحب الجمهرة مشهورة بين كتب الأدب فإن الظلام الذي يلف حياة كاتب هذه المختارات، وكثرة مخالفته لما أثر عن كبار الكتاب والمؤرخين وإدخاله، من دون سند أو حجة واضحة، في هذه الجمهرة الكثير مما رفضه المحققون، كل هذه تجعلنا نتحرز كثيرا في قبول مقولاته التي يسوقها من دون دليل [67]، فرأيه أقل مرتبة من أن يصرفنا عن قبول ما تواترت به الأخبار والنصوص الموثقة والعلماء المعروفين، فالنسبة المجهولة أضعف من أن تلغي رأي مجموعة من العلماء الذين عرفوا باهتمامهم الخاص بهذه المواضع محاولين الوصول إلى ما ترتضيه ضمائرهم العلمية.

* * *

أسماء أخرى

هناك مجموعة أخرى من الأسماء رافقت هذه القصائد السبع، لعل أشهرها ما أورده صاحب الجمهرة أيضا حين زعم أن راويه المفضل قال: «هؤلاء أصحاب السبع الطوال التي تسميها العرب السموط». وتلقف ابن رشيق هذا القول لينحدر بعد ذلك إلى السيوطي.

والملاحظة التي نسجلها هنا هي أن طريقة صاحب الجمهرة في اختيار الأسماء تقوم على مخالفة ما روي عن عامة الكتاب، فقد ورد اسم السموط فعلا على ألسنة الرواة، ولكن جاء على لسان حماد ومتعلقا بقصيدتين لشاعر ليس من أصحاب السبع، فقد روي صاحب الأغاني عن حماد الراوية قال: «كانت العرب تعرض أشعارها على قريش، فما قبلوه منها كان مقبولا، وما ردوه منها كان مردودا، فقدم عليهم علقمة بن عبدة، فأنشدهم قصيدته التي يقول فيها:

هل ما علمت وما استودعْتَ مكتُوم   أم حَبْلُها أن نأتك اليوم مصروم

فقالوا: هذه سمط الدهر، ثم عاد إليهم العام المقبل فأنشدهم:

طحا بك قلب في الحسان طروبُ   بُعَيْد الشَّباب عَصْر حانَ مَشِيبُ

فقالوا: «هاتان سمطا الدهر» [68]، مع ملاحظة أن حمادا هو راوي هذا الخبر وينسب إليه جمع القصائد السبع، ولم يدخل علقمة ضمن أصحاب السبع.

واسم آخر أطلق على هذه القصائد السبع، فقد سميت في بعض المراجع «المذهبات»، وهو اسم لم يطلق مباشرة عليها من حيث كونها مجموعة إلا في نص ابن رشيق الملفق والذي شمله حديث سابق، ولعله لاحظ قول ابن عبد ربه المطلق، مذهبة امرئ القيس ومذهبة زهير... إلخ. فجمع هذه الصفة لتكون اسما على المجموعة «المذهبات» بينما كان سنده ابن عبد ربه. نعم، لقد جاء ذكر ابن قتيبة في حديثه عن عنترة فكان أول ما قال قصيدة: «هل غادر الشعراء من متردم»، وهي أجود شعره وكانوا يسمونها «المذهبة» [69]. والقول نفسه يتردد في شرح أبي سعيد وأبي جابر [70]. وكذلك عند أبي الفرج الأصفهاني [71] والأعلم الشنتمري [72]، ويطرد بعد ذلك في كثر من الكتب. ومع أن هذا الاسم كان صفة اختصت بها قصيدة عنترة فإننا نجد صاحب كتاب الجمهرة يخرج هذه القصيدة من زمرة المذهبات. ولم تكن قصيدة عنترة الوحيدة التي اختصت بهذه الصفة، فقد أشار الألوسي في تعرضه لأحد أبيات بائية ذي الرمة المشهورة:

مـا بـالُ عَيْنِـكَ منهـا المـاءُ ينسـكِبُ   كأنّـهُ مـن كُلـى مفريّـةٍ سَـرِبُ

وقال: والبيت من قصيدة تسمى «المذهبة» (73). وهذه القصيدة أيضا وضعها صاحب الجمهرة في الطبقة السابعة، وهي التي أسماها أصحاب «الملحمات».

وهكذا نصطدم دائما بمخالفات صاحب الجمهرة لما تواترت الأخبار، وليس هناك من تفسير لهذا سوى أن صاحب الجمهرة حاول تقسيم كتابه تقسيما سباعيا واختار لكل قسم من كتابه مسمى، وكان هذا مألوفا في بعض الكتب المؤلفة آنذاك لذلك انتقى هذه الأسماء من دون أن يلتفت إلى ما بين بعض هذه القصائد من صلات تاريخية، ولم يشرح مدلولها إلا بإشارات عابرة، ولم يحرص على إدخال بعض القصائد ضمن ما عرفت واشتهرت به بين الناس حتى لا يختل نظامه السباعي.

وقد أعجبته بعض الصفات أو التعليقات التي كانت تساق بشأن بعض القصائد، فوجد فيها معينا يساعده على اختياره أسماء لأقسام كتابه، فهو في هذا مبتدع ومبتكر لنظام يختص به غير أنه لا يلغي ما انحدر عن الأجيال السابقة من اختيارات ومسميات، وليته وعى احتراز ابن النحاس وحذره.

* * *

وبعد،،،

هذه القصائد السبع قد انحدرت إلينا عن طريقين موثقين، أولهما: أنها مختارات نالت عناية خاصة في التوثيق والعرض والشرح، وقد دونت تدوينا منظما منذ بداية القرن الثالث بعد عهد رواد الرواية الأول، وقد آزر هذا أخبار منظمة وكثيرة عن أصحابها مع نتف من أبيات المعلقات تمثل أساسا جيدا للمراجعة والمقارنة.

أما الطريق الآخر فهو انحدارها ضمن دواوين الشعراء السبعة التي كانت في مقدمة الدواوين التي اهتم بها العلماء جمعا وتوثيقا منذ رجال الطبقة الأولى، فهي في أغلبها تنحدر عن الأصمعي والمفضل ومن هم في مقامهما (74).

إن الحلقات المتصلة منذ بداية الاهتمام بالشـــعر الجاهلي - في القرن الأول - حتى بداية التدوين المنظم تجعلنا نطمئن إلى أن ما بين أيدينا من قصائد الشـــعر الجاهلي أدنى إلى أصحابها من أن تنفيها روايات وأقوال صياغتهـــا أســـهل بكثير من نظم بيت واحد من هـــذه القصائد، فما بالك بالمطولات. فإن إسقاط هذه الأقوال أقرب إلى العقل والمنطق وأسهل بكثير من نفي نسبة هذا الشعر لأصحابه وخصوصا المتفق عليه. ومن أبرز هذه القصائد هذه الســـبع الطـــوال التي تآزرت الأخبار عنهـــا وتواترت بحيث أصبحت قادرة على لمس جوانب اليقين في نفوسنا.



1

في البدء كانت الشروح

> «إن الاهتمام بهذه القصائد في صورتها المنحدرة إلينا، وعلى النهج القديم، وجد صداه عند أصحاب الاتجاه الإحيائي للتراث العربي، الذين اهتموا بهذه القصائد وشرحها اختيارا وتقريبا وتسهيلا عن الشروح القديمة».
>
> **المؤلف**

بواكير شروح القصائد السبع

لم تكن الحاجة إلى شرح الشعر طارئة أو جديدة، فلا شك أنها أقدم بكثير من حاجة القرنين الثاني والثالث، فهي تعود إلى عصر الشاعر نفسه، وهذا ما تفرضه طبيعة الأشياء، فالاهتمام بالشعر يستدعي العناية بفهمه وإدراكه، وهو ما يحتاج إليه المتعاصرون، مع تقاربهما، نتيجة لطبيعة الفن الخاصة والمتميزة. فالشاعر قد يسوّغ له خياله وقدرته على التصرف في الألفاظ والمعاني أن يقول ما لا تكون أهدافه أو صوره الفنية واضحة عند السامع، سواء أكان من القبيلة نفسها أم من غيرها. ومن هنا تبرز الحاجة إلى التفسير والتوضيح يسوقه المقتدر القادر على الغوص في مجاهل الفن عن

خبــرة وتذوق ودراية بالمعجم الشــعري الخاص بالشــاعر، وقد تكون هذه الملاحظات عميقة تكشف عن تمكن الشارح الفني، أو بسيطة عابرة مبينة لمعنى لم يكن واضحا في ذهن السامع.

ولا شــك أن هذه الملاحظــات العامة كثيرة ومتنوعــة، وقد لا يُحرص إلا على تســجيل الأمر المهم والبارز منهــا بحيث يبقى في الذاكرة تتوارثه الأجيال. أما الملاحظات والاستفســارات التي جاءت بنت لحظتها وشفت حاجة المستفســر، فإنها فقط تزيل الإبهــام العابر، لذلك لا تبقى منها إلا النتف البسيطة. ومنها ما هو أكثر تخصصا، فنذكر هنا خبر مجلس النابغة حين حكم بين الشــعراء، فهذا يعني أن هناك أمورا دقيقة يفهمها الشاعر المتمرس ويدرك جوانبها التي تدق عن فهم الإنسان العادي.

وثمة أشــياء أخرى تكشف أن هناك ملامح دقيقة يدركها من له مسكة من أدب، وقد حفظت لنا بعض الشواهد التي انحدرت إلينا ورواها الرواة في صورة أسئلة وجهت إلى الشاعر مستفسرة، والغالب عليها أنها متعلقة بتركيــب جملة أو صــورة فنية، وهــذا يؤكد أصلها القــديم، لأن معاصر الشــاعر يفهم مفردات بيئته، وإنما تغمض عليه الصورة أو التركيب الذي اســتخدمه الشاعر. وهذا ما نلمســه في الملاحظات التي وردت إلينا من العصر الجاهلي أو صدر الإسلام، فقد روى البطليوسي في معرض شرحه لبيت امرئ القيس:

نطعنهم سُلكى ومخلوجة كرك لأمين على نابل

قــال: «وتحدث الأصمعي عن أبي عمرو وقال: كنت أســأل منذ ثلاثين ســنة عن هذا البيت فلــم أجد أحدا يعلمه، حتى رأيــت أعرابيا بالبادية، فسألته عنه ففسره لي.

وقال العجاج: حدثتني عمتي، وكانت من بني دارم، قالت: سألت امرأ القيس، وهو يشرب مع علقمة بن عبدة ما معنى قولك «كرك لأمين»، قال: «مررت بنابل وصاحبه يناوله الرسن لؤاما وظهارا فما رأيت أسرع منه فشبهت به» [1].

فهــذه القصة التي تعود إلى الصــدر الأول وترتفع - إن صحت - إلى امرئ القيس تشــير إلى نوعية تســاؤل المعاصرين للشــاعر، فالسائلة لم تســأل عن معنى الألفاظ مثلا، لكن أشــكل عليها معنــى التركيب «كرك

لأمين»، وهي صورة حركية كانت في خيال الشـاعر، ولا شـك أنها محقة في تساؤلها. ولعل أمثالها كثير من الناس سألوا الشاعر أو راويته عن هذا البيت وغيره.

ومثال آخر من العصر نفسه، فهذا عبيد راوية الأعشى يستعصي عليه فهم بيت من شعره فيسأله: ماذا أردت بقولك:

ومدامةٍ مما تُعتِّق بابلٌ كدَمِ الذبيح سلبْتُها جِريالَها

ويفسره الأعشى له بقوله: شربتها حمراء وبلتها بيضاء، فسلبتها لونها [2].

ولا يخرج استفسـار الراوي عما سبق أن ذكرناه، من أنه يستفهم عن المراد وعن الصورة، ولم يكن يجهل اللفظ بذاته. هذا النص بدوره يسلط الضوء على أن راوية الشـاعر كان يهتم إلى جانب حفظ الشعر وروايته، بـإدراك مقاصده، حتى يتسـنى له فهمه وشـرحه وتقديمه للناس. وهو أيضا جزء من العملية التعليمية التي كان يتلقاها من الشاعر الذي كرس حياته لملازمته.

وعندمـا يتقدم بنـا العصر تتطور الحاجة إلى فهم النص لأسـباب أخرى لا علاقة لها بفهم المفردات أو التراكيب، لكنها متعلقة بغياب أمر آخر له أهميته ونعني به الوسـط الـذي قيلت فيه القصيدة، حين تتجه مسـمياتها إلى بيئة معينة أو مقصد آخر خفي على السامع أو القارئ. فهذه سـودة بنت زمعة زوج النبي - صلى الله عليه وسـلم - تُنشـد في محضر عائشـة وحفصة شـعرا فيه هذا المقطع «عدي وتيم تبتغي من تحالف»، فظنت عائشـة وحفصة أنها عرضت بهما، فجرى بينهن كلام في هـذا المعنى، فأُخبر النبـي (صلى الله عليه وسـلم)، فدخل عليهن وقـال: «يا ويلكن.. ليس في عديكـن ولا تيمكن قيل هذا، إنما قيل هذا في عدي تميم وتيم تميم» [3]. فإدراك المناسـبة أمر مهم لفهم إشـارات النص وتلمس مقاصده، وإلا لأصبح الفهم عقيما وأحيانا بعيدا كل البعد من مراد الشاعر أو هدف القصيدة، وهذا هو أحد مبررات قيام الشرح بجانب القصيدة حينما يتقادم العهد فيخفى أصل المناسـبة أو دلالاتها، وهي من ضرورات كل عصر لفهم شـعره، لذلك كان الاهتمام بها ممتدا عبر العصور.

حينما دخلنا في التاريخ الإسلامي، وبدأت العناية بهذه النصوص، فسعى الساعون إلى فك مغاليقها أمام القارئ، بدأت تتوالى الكتب المفسرة والشارحة والتي اهتمت بهذه القصائد اهتماما مباشرا. وتنهض أقدم إشارة إلى أول هذه الشروح ناسبة إلى الأصمعي كتابا باسم «كتاب القصائد الست» [4]. وليس من الثابت أن يكون شرحا لقصائد ست من هذه السبع المشهورة، فقد يكون مختارات شعرية، فهذا العنوان يوحي ويذكر بالنسخة الأندلسية المنسوبة إليه، وفيها شعر ستة شعراء جاهليين، أكثرهم من شعراء القصائد السبع. وقد انحدرت عن القالي، وقام بشرحها كل من الأعلم الشنتمري والبطليوسي، وقد ذهب محقق ديوان عنترة [5]، هذا المذهب، ورأى أنها ليست معلقات ستا، للاتفاق العددي بين النسخة الأندلسية وهذا النص. ومن المعروف أن القصائد المشهورة سبع، وللاشتراك في التسمية عند الشارحين الذي يدل على أصل واحد معتمد عليه، أما ذكر ابن النديم لكلمة «كتاب القصائد الست» فلأن المعلقات تحتل المكان الأعلى من عدد أبيات القصائد والمقطعات الأخرى الواردة في الكتاب.

ومع التسليم بصحة هذا الرأي فإني لا أعتقد أن صاحب «الفهرست» يجهل الفرق، أو يتساهل فيحول كلمة أشعار إلى قصائد، خاصة إذا علمنا أنه يدون كتابه من واقع الكتب التي كانت بين يديه. أما دواوين الشعراء الستة فهي عبارة عن رواية الأصمعي الشعرية لهذه الدواوين، كما بيَّن الأعلم في مقدمته حين قال: «وشرحت جميع ذلك شرحا يقتضي تفسير غريبه وتبيين معانيه وما غمض من إعرابه» [6]. ومن الواضح أن الأعلم اعتمد على شروح وتفسيرات الأصمعي وغيره من الشراح [7]، وهو اعتماد بسيط لا يمكن أن نقول إنه يمثل رواية دقيقة لما أثر عن الأصمعي من شرح.

الذي لا شك فيه أن للأصمعي جهودا في الشرح والتفسير يكشف عنها هذا التردد الكثير لاسمه في كتب الشروح المختلفة، حتى نكاد نجزم بأن له رأيا في كل بيت من أبيات القصائد السبع، فقد تكرر اسمه نحو ثلاثين مرة في شرح قصيدة امرئ القيس عند ابن الأنباري، وثلاث وعشرين مرة في قصيدة طرفة... وهكذا.

ويتنازل العدد حتى نصل إلى أربع مرات في شرح قصيدة عمرو بن كلثوم. ومثله شرح ابن النحاس، ولو ثبت عندنا أنه شرح فقط قصائد ستا من المشهورات، لكان الأقرب إلى الحقيقة إخراج قصيدة عمرو بن كلثوم لقلة ما ورد له فيها من ملاحظات، وأنها ملاحظات لا تمس القصيدة بذاتها فتنفي الشرح المعتمد [8]، ومثلها الملاحظات التي أوردها صاحب الشرح المنفرد الملحق بطبعة «شرح القصائد التسع» لابن النحاس، ولكننا لم نجد ما يرجح أن «كتاب القصائد الست» شرح لقصائد من السبع المشهورات. ونضع هنا بجانب هذه الملاحظات إشارة لطيفة وردت في شرح ابن الأنباري على لسان السجستاني - وهو أبرز من أخذ عن الأصمعي ولازمه حتى يمكن اعتباره تلميذه الأثير - يقول فيها في معرض شرح بيت امرئ القيس «وجيد كجيد الرئم...»:

«... وجدت في كتاب الأصمعي بخطه: الجيد يقع لجمع العنق» [9].
فهذا النص ينبه على جهود الأصمعي في الشرح، لكنه لا يجعلنا نجزم بأن هذا الكتاب المذكور هو نفسه «كتاب القصائد الست». إن الذي نطمئن إليه هو أن الأصمعي أكثر الرواد مساهمة في تدوين الشعر وشرحه، كما هو ثابت من تردد اسمه في أكثر الشروح الأدبية، فهذه تقدمه لنا كأبرز مفسري القصائد السبع، وإن لم يكن بين أيدينا كتاب محدد المعالم والنسبة نطمئن إليه.

* * *

أبو سعيد الضرير

إن أقدم نص مشروح بين أيدينا هو تلك النسخة الفريدة الباقية من شرح أبي سعيد وأبي جابر، هو شرح نجد أنفسنا مضطرين إلى الوقوف قليلا وقفة توثيقية لغموض الإشارة إلى هذا الشرح والذي تعود نسخته في أصلها إلى أوائل القرن الثالث، كما سنبين في السطور القادمة. ومع تقدم هذا الشارح في الزمن على كل الشروح التي بين أيدينا، إلا أن ترتيب بروكلمان لشروح المعلقات أوهم الباحثين بتأخره، فقد أورده بروكلمان ضمن المتأخرين، ولعله نظر إلى تاريخ كتابة هذه النسخة الذي يعود إلى

القرن السابع [10]. ويتابعه محقق شرح ابن النحاس في مقدمة الشرح فيجعلها إلى ما بعد سنة 1157هـ، وهكذا أدى التساهل في وصف هذه النسخة إلى طمس معالمها.

وحقيقة هذا الشرح، فيما نرجح، أنه يعود في أصله إلى أبي سعيد الضرير أحمد ابن خالد الضرير [11]، أحد ثلاثة اصطحبهم عبد الله بن طاهر حين ولاه المأمون خراسان. وكان مؤدبا لأولاده ويقوم على خزانة الأدب له، فإذا قصده شاعر يمدحه عرضت قصيدته أولا على أبي سعيد هذا، فما كان يليق بمثله أن يسمعه من قائله أنفذه أبو سعيد إليه لينشده قصيدته، وما لم يكن كذلك لم يسمح بعرضه، وهو صاحب الحكاية المشهورة مع أبي تمام حين قدم قصيدته:

هُنَّ عوادي يوسف وصواحبه فعزما فقدما أدرك السؤل طالبه

حجبها أبو سعيد، فلما التقيا قال له: يا أبا تمام، لمَ تقول من الشعر ما لا يفهم؟ قال له: وأنت يا أبا سعيد، لم لا تفهم من الشعر ما يقال [12].

وليست بين أيدينا ترجمة دقيقة وافية لحياته، لذلك لف الغموض تاريخ وفاته فما بالنا بولادته، ولكن من المعروف أنه لقي أبا عمرو الشيباني وابن الأعرابي، وكان يلقى بعض الأعراب الذين استقدمهم عبدالله بن طاهر معه [13]. وقد سمع من الأصمعي، وتلقى علمه الأدبي على يد ابن الأعرابي وروى عنه، فقد ذكر قائلا: «كنت أعرض على ابن الأعرابي أصول الشعر، أصلا أصلا، وعُرض عليه - وأنا أحضر - شعر الكميت في المجالس التي كان يحضرها، قال: «فحفظته بعرضه» [14]. وقد شك ابن الأعرابي في روايته للشعر فقال: «بلغني أن أبا سعيد يروي أشياء كثيرة فلا تقبلوا منه ذلك، غير ما يرويه من شعر العجاج ورؤبة، فإنه عرض ديوانيهما علي وصححه». وتحفل النسخة التي بين أيدينا بإشارات كثيرة إلى سماعه من هؤلاء الرواة وخاصة ابن الأعرابي [15].

وقد ذكرت من مؤلفاته كتاب «الرد على أبي عبيد في غريب الحديث»، وفيه خرج جملة ما غلط فيه أبو عبيد. ومن مؤلفاته كذلك كتاب الأبيات [16]. وذكر ياقوت أنه أملى حين قدم نيسابور، المعاني والنوادر [17].

وواضح مــن الأخبار التي بــين أيدينا أنه كان مهتمــا اهتماما خاصا برواية الشعر وتفسيره، فقد أوردت مصادر ترجمته أنه كان يجلس لرواية الشــعر وشــرحه، وكان يسأل عن معنى الشــعر وإعرابه، فاهتمامه الأول منصب على الأدب.

ولم تذكر كتب التراجم ســنة وفاته، فذكر صاحب معجم المؤلفين أنه كان حيا ســنة 217هـ، لكن بعض الأخبار التي بين أيدينا تشــير إلى أنه عاش سنوات بعد هذا التاريخ، فقد روي على لسان أبي سعيد نفسه أنه قــال: «كنت عند عبد اللــه بن طاهر فورد عليه نعي أبي عبيد»[18]، وأبو عبيد توفي ســنة 223، بل إنه عاش أبعد من هــذا، فإذا كان هو مؤدب أبناء عبدالله بن طاهر وأبرزهم عبيد الله بن عبدالله المولود سنة 223، وقد أورد صاحب الموشــح خبرا عن الصولي أنه قد حدثه عبيد الله بن عبدالله بن طاهر، قال: «حدثني أحمد بن خالد المباركي، وهو أبو سعيد الضرير»[19]، فلا شك أنه سمع منه وهو طفل مميز أو في عصر الطلب. نحــن لا نســتطيع القطع بتاريخ وفاته، غير أنه - لا شــك - عاش حتى انصرام الثلث الأول من القرن الثالث.

ومع أن أكثر المصادر أهملت مؤلفات أبي سعيد الضرير، فلم تذكر سوى كتابين هما «الرد على غريب الحديث» لشــهرة الموضوع و«كتاب الأبيات»، وإشــارة عابرة لأماليه، ولم يرد ذكر لهذا الشــرح أو لغيره، لكننا لا نتوقع مثل هذه الإشارة لطبيعة الكتاب، فهو ليس نصا من تأليف أبي سعيد بقدر ما يكون فصلا من أماليه، فالشــرح ملفق من شــرحين أولهما لأبي سعيد والآخر لأبي جابر، ومن هذين استوت النسخة. ونظرا إلى أن هذه النسخة فريدة ولا نعرف ما يسند ما جاء فيها فحسبنا منطوقها الخاص.

يتصــدر هذه النســخة عنوان «كتاب فيه شــرح القصائد الســبع، شرحها أبو سعيد وأبو جابر» وقد ترك الاسمان من دون تحديد للاسم الكامــل، لكن في متن الكتاب نجد عبارة «قال أبو ســعيد الضرير»[20] «يضــاف إلى هــذا قرينتان أولاهما: ما أثر عن أبي ســعيد من اهتمام خاص بالأدب، كما ذكرنا في ترجمته، والأخرى أنه تلميذ مباشــر لابن الأعرابي الذي كثر ورود اســمه عنده، مشــيرا إلى سماعه المباشر عنه

يقول: «قال أبو سعيد: سمعت ابن الأعرابي» [21]. «قال أبو سعيد: سئل ابن الأعرابي عن هذا البيت وأنا حاضر» [22]. «قال أبو سعيد: سألت ابن الأعرابي عن نصبه وقوفا» [23]، فهذه نصوص صريحة تنص على السماع عن ابن الأعرابي مباشرة.

ويتردد كذلك اسم أبي عمرو، والمقصود به الشيباني الذي أخذ عنه أبو سعيد، كما ذكرنا في ترجمة حياته، وقد نص على الاسم صراحة في بعض المواضيع، قال: «أبو عمرو الشيباني» [24]. «أخبرني بها أبو عمرو الشيباني». وأشار إلى سماعه المباشر في عدة مواضيع «قال أبو سعيد سمعت أبا عمرو» [25].

وينقل عن الأصمعي ومأثوراته، ولم يشر إلى سماعه المباشر منه إلا مرة، قال: «سمعت الأصمعي يقول: أخطأ زهير في هذا البيت» [26]. والطريف في هذا أن موضوع التخطئة هو نفسه الذي أشار إليه تلميذه عبيد الله بن عبدالله بن طاهر في النص الذي نقلناه، سابقا في توثيق ترجمة حياته، وهذا مما يؤازره الخبر السابق.

ونجده في موضع آخر يشير إلى ابن الكلبي «قال وأنشدنا ابن الكلبي» [27]. ومن الأسماء الواردة في هذا الشرح والمستشهد بها أبو العميثل أحد الذين تلقى عنهم وقد كان شريكه في فحص الشعر عند أبي طاهر [28].

قد تجعلنا هذه الإشارات نطمئن إلى أن أصل هذا الشرح يعود إلى أبي سعيد الضرير وهو إن لم يكن نصا في التأليف فهو أقرب ما يكون إلى الإملاء من جانبه، أو هو أحد دروس الشرح التي كان يمليها من جملة أماليه التي ذكرها مترجمو حياته، وعلى هذا يمكن اعتباره أقدم شرح لهذه القصائد المشهورة، ويسبق شرح ابن الأنباري بقرن من الزمان.

أما كيفية تسجيل هذا الشرح فمن الواضح أنه مر بمراحل ثلاث حتى وصلت هذه النسخة إلينا بصورتها التي بين أيدينا. أولى هذه المراحل إملاء من جانب أبي سعيد على تلاميذه، وثانيتها إضافات وتعليقات مع تكملة للشرح من أبي جابر، ثم جاء آخر سجل النسخة من هذين الشرحين مكملا المرحلة الثالثة.

لقد بينا نسبة هذا الشرح إلى أبي سعيد الضرير الذي قام بشرح هذه القصائد كلها، ولكننا لم نستطع التوصل إلى شخصية أبي جابر، قسيم أبي سعيد ومشاركه في الشرح، ولم نعثر على ما يفيدنا في بيان مكانته العلمية، ولم تسعفنا النسخة التي بين أيدينا بأي بيانات تلقي الضوء على هذه الشخصية الغامضة.

نصت بعض عبارات النسخة على أن أبا جابر هذا قد أخذ مباشرة عن أبي سعيد فورد قوله: «وسألت أبا سعيد» [29]، وقال: «وسألت أبا سعيد عن هذا البيت» [30]، وقال: «وسألت أبا سعيد» [31]. فإذا كان السماع حقيقيا كما نصت هذه النسخة، فمعنى هذا أنه من رجال القرن الثالث.

وأبو جابر هذا يقاسم أبا سعيد الشرح كله ويمكن فصل كلام كل واحد عن الآخر، فالذي استوت هذه النسخة بين يديه يشير في الغالب إلى صاحب الكلام بقوله: «قال أبو سعيد»، و«قال أبو جابر»، أو «هذا كله كلام أبي جابر»... وهكذا، وإن تهاون أحيانا وخرج عن هذه السنة التي اتبعها.

وجامع هذه النسخة يمثل المرحلة الثالثة من تاريخ هذا الشرح، ونحن لا نستطيع أن نقطع بعصره، فهل أخذ النسخة عن أبي سعيد وأبي جابر معا، أو أنه أخذها كاملة عن أبي جابر فقط، فيكون الأخير هو الذي رتب هذه النسخة. وتهمنا هنا الإشارة إلى أن هذا الكتاب لم يقف موقف الناسخ الأمين، فقد دخل طرفا ثالثا في الشرح من دون إسراف، فهو في الغالب يورد قول أبي سعيد كاملا ثم قول أبي جابر، وأحيانا يخرج عن هذا الخط فيأتي بالشرحين متداخلين وفق المادة المشروحة، وتارة يقدم شرح أبي جابر على كلام أبي سعيد، وإذا لم يكن لأبي سعيد شرح أو رواية أشار إلى ذلك ثم أتى بالشرح الذي بين يديه إن كان لأبي جابر. وأحيانا يأتي به غفلا من النسبة، ويتدخل مرجحا رأيا على آخر وهكذا.

وتبرز شخصية جامع هذه النسخة من خلال بعض الملاحظات المنثورة في ثنايا الشرح والتي تنبه إلى أنه أبعد من أن يكون ناسخا عاديا، فهو يورد آراء أخرى يصدرها بقوله قال غيره [32]. وأحيانا

يورد أبياتا لم يتعرض لها الشـارحان فينص على هذا ويأتي بشرح لهمـا [33]، ونراه يقوم بالترجيح بـين الآراء، فيعرض مثلا قول أبي سـعيد وأبي جابر، ثـم يعلق قائلا: «وهذا الوجـه اختاره أصحاب البصـر، ورأيت أبا جابر وأبا سـعيد يفسـرانها هنا كـذا والقول الآخر.. » [34].

وفي مواضع أخرى «وهذا مذهب حسـن، وقول أبي جابر أكيس» [35]. «وأما قول أبي جابر فهو ما تقدم في الأسـد وهو القول عندنا» [36]، «... ولم يره أبو جابر، وقول أبي سعيد مقبول في هذا» [37].

مثل هذا كثير في النسـخة، مما يؤكد أن جامع هذه النسـخة يتدخل مرجحـا أو راويا لآراء وأقوال لبعـض العلماء الآخرين يصدرها في بعض المواضـع بقوله: «وقال غيره»، أو «وقال غير أبي جابر». مثلا يعرض لرأيه حـول ضبط كلمة حلقة ثم يعقب قائلا: «وقـال غير أبي جابر: يقال هذه حلقة ساكنة اللام وهذه حلقة الباب متحركة اللام لم يعرفه أبو جابر، وكان يقول: كلاهما بتسكين اللام» [38].

إن كاتـب هذا الشـرح قـد يكون أحـد تلاميذ هذين الشـارحين أو أحدهمـا، فليس هناك ما يمنع من ذلك مادام ينقل عنهما نقل من يعرف أخـص آرائهما. إلا أن هناك إشـارة عابرة ورد فيها اسـم أبي عبد الله الزوزني (ت 486هـ)، وهذه تدفع بتسجيل هذه النسخة على زمن متأخر، ففي شـرح قصيدة عنترة يرد اسمه ناقلا عن شـرح أحد الأبيات فقال: «قـال أبو عبد الله الزوزني: باتت تحـن ليلتها جميعا فكأنها في أجوافها المزاميـر من الحنـين» [39]. ونلاحظ أنه لم يأت بنـص الزوزني كما هو موجود في المطبوعات التي بين أيدينا، فالأصل يقول: «... شبه أنينها من كلالها بصوت القصب المكسـر عند بروكها عليـه» [40]. وهو كما نلاحظ تصرف يغير المعنى. غير أن الشـاهد هنا هو ورود الاسـم نصا في داخل النسـخة، ولعل الاسـم أقحم إقحاما من الناسخ الذي نقل معنى الزوزني من ذاكرته دون تثبت. اليقين لن يتيسر لنا إلا إذا عثرنا على نسخة أخرى تزيل إبهامات هذا الشرح المشوه، أو تأتي نصوص تاريخية تدعم المعلومات التي جاءت بها هذه النسخة.

ومن جهة أخرى فإننا لا نستطيع القطع باسم الذي يسر لنا الحصول على شرح أبي سعيد وصاحبه، أهو محمد أبو الخير صديق القنوي الذي ورد اسمه في ختام تحريره لبعض القصائد مؤرخا الفراغ، في سنة 616هـ، أم أنه ناسخ من النساخ أخذه عن أصل سابق له؟ استفهام لا أملك له إجابة شافية.

ملاحظة أخيرة ندرجها في نهاية رحلة دراستنا التاريخية لهذه النسخة التي قدمت لها أصلا من الأصول العزيزة في شروح القصائد السبع، وإن جاءت في صورة مشوهة دلت على عدم التثبت. فعلى الرغم من أن هذه النسخة صدرت بعنوان «شرح القصائد السبع» فإنها في الحقيقة ليست قصائد سبعا، بل هي ثماني قصائد، هي نفسها القصائد السبع مضافة إليها قصيدة النابغة الدالية.

وقد بدأ بقصيدة امرئ القيس، وثنَّى بقصيدة لبيد، ثم قصائد كل من طرفة فعنترة فزهير فالحارث بن حلزة فعمرو بن كلثوم، خاتما النسخة بقصيدة النابغة. ولم ينقطع شرح أبي سعيد وأبي جابر طوال النسخة، مما يدل على أنهما قد أمليا شرح هذه القصائد كاملا، وبالتالي فعنوان هذه النسخة ليس دقيقا، ولعل ناسخها أو كاتبها المتأخر انساق وراء التسمية العامة المشهورة من دون أن يلتفت إلى العدد المشروح المتجاوز لما أثبت في عنوان نسخته.

طريقته في الشرح

آن لنا الآن أن نقول كلمة في منهج أو طريقة أبي سعيد الضرير الذي يمثل عمدة هذا الشرح، وقد سار من تبعه على منهجه مع إضافة بعض المعلومات الأخرى البسيطة، وخاصة قسيمه ومشاركه أبا جابر. والذي نحب أن نؤكده هو أن أبا سعيد لا يخرج عن الخط العام الذي سار عليه الشراح العرب من بعده في إثبات المعنى العام مع الإعراب واللغة والأحداث التاريخية، لكنه يتميز عن هؤلاء بأن هذا الشارح، ولأنه ينتمي إلى عصر أقدم من بقية الشراح، تميزت نسخته بنوع من التوازن والاختصار في المعلومات وعدم الميل إلى الإسراف في بسط آراء الآخرين، فقد كان يأتي بأشد الكلمات اختصارا لشرح البيت من دون أن تحتشد الأسماء والرواة وغيرهم.

ولا يعنــي هذا انفراده في الشــرح، فهو يــورد الآراء أو المعلومات أو أسماء العلماء الذين اســتفاد منهم أو خالفهم، حين تكون هناك ضرورة، وإلا لاعتمد على نفســه في الشــرح مع اختزان المعلومات العامة الشائعة التــي يمليها منطوق النص أو التي أصبحت من المأثورات التي لا تنســب إلى أحد. وقد أشرنا إلى مصادره في حديثنا عن توثيق النسبة إلى بعض ما صدر عــن العلماء الذين اعتمد عليهم، وهو اعتماد معقول لا يزيد إلا قليلا على المواضع التي لم نشر إليها من قبل، فهو يعتمد على ما اختزنه من معلومات أو أخذه مباشــرة عنهم بجانب فهمه الخاص، ومن ثم يبدو أنــه من أولئــك الرواد الأوائل الذين كانوا أكثر تحــررا ممن جاء بعدهم، وآثروا الاتباع والالتزام بالنصــوص والنقول، وإن تضاربت فيما بينها من دون تدخل أو إبداء أي رأي.

ومع أنه كان يســير في خطه العام على المنهج الســائد آنذاك من الاهتمام بالمعنى العام مع الوقــوف عند الملاحظات اللغوية، فإنه من جانــب آخر حافــظ على التوازن بــين الاهتمام اللغوي والإحســاس بالمعنــى، ولنعــرض الآن بعض الأمثلــة وهي أقدر منــا على توضيح أسلوبه، فيقول:

أرى الموتَ يعتامُ الكرامَ ويصطفي　　　عقيلةَ مالِ الفاحشِ المتشدِّدِ

يعتام يختــار، واعتامه يعتامه اعتياما أي اختــاره. يقول: الموت إنما يعتام الكرام من الناس. ومعنى هذا الكلام أن اللئام لا يفقدون إذا ماتوا والكرام يفقدون.

ويصطفي أي يختار، فقال اصطفى أي اختار. قال أبو جابر: يصطفي أي يأخــذ صفوتــه أي خيرته، وعقيلة المال كريمتــه، وكذلك عقيل الرجل وعقيلة النســاء. والمال عند العرب الإبل. والفاحش البخيل إذا سئل فحش على السائل. والمتشدد: المتقصر غير المطلق بإنفاق ماله، فهو يمنعه ويتشدد في منعه. فيقول ما منع ماله لنفاسته عنده وخطره اخترمه الموت. والمعنى أن الموت إذا أتى الكريم لم يجد عنده إلا نفسه لأنه لا يجمع المال، واللئيم يجمعــه، فالموت يأخذ من ماله. قال أبو ســعيد: عقيلة كل شــيء خيرته فيقــول الموت إلى الكرم أســرع وعقيلة المال كريمتــه، يقول ما الموت إليها

أســـرع (ألا فلا مال يبقى) [41]. ولو مالك مال وإن كان فاحشـــا فالفاحش المفرط في البخل والمتشـــدد والمتمسك بما يملك الذي لا يكاد ينفرج لأحد عن شيء» [42].

وهذا النص نموذج للشـــرح البســـيط العادي الذي يقرب مفهوم النص للقارئ أو المســـتمع، فهو لا يغادر معنـــى البيت الحرفي مع محاولة تقصي جوانـــب المعنى اللفظي وتوضيح المقصد القريب مع محاولة لإعطاء صورة ما يريد الشـــاعر أن يقوله. وبيان هذا أنه شرح معنى كلمة يعتام وصرفها. ويتدخل أبو جابر مكملا الشـــرح اللغوي، مشـــيرا كذلك إلى أن المال عند العرب هو الإبل، ثم شرح دلالة لفظ الفاحش التي هي إشارة إلى البخيل، وعلى هذا المنوال تسير طريقة شرحه.

والنظرة الأولى لهذا التفســـير تعطينا وضوحا أوليا لاكتشاف مجاهل البيت من حيث ألفاظه وتراكيبه ودلالة هذا في البيئة التي قيلت فيها هذه القصيدة، مع شرح مجمل ومبسط لمعنى البيت، مخترقين الستار الأول من فهم الشعر، ولعل هذا هو أهم مقصد للمفسرين والشارحين، فجل المتلقين عنهم من المتعلمين أو أصحاب الثقافة العامة.

لكننا نرى أنه يجب ألا نغفل تلك اللمســـات الرقيقة التي تدل على فهم جيد ومعقول لما قاله الشـــاعر، متجاوزين حرفيـــة المعنى على أهميته إلى المقصـــد الآخر الأهم، وهـــو مقصد لا يجاوز فيه المعنـــى اللغوي لكنه من جانـــب يعتصـــر أهم ما فيه من معنى، فهو حين يشـــير إلى أن الموت يعتام الكـــرام ينبه إلى نقطة دقيقـــة، فالموت في حقيقته لا يختـــار الكرام دون اللئام، فالواقع يكذب هذه المقولة، فالمعنى الدقيق الذي انتبه إليه الشـــارح هـــو أن الموت يختار الاثنين، يقول: «ومعنى هذا الكلام أن اللئام لا يفقدون إذا ماتوا والكرام يفقدون». فالحســـرة هنا هي حســـرة الحي على الكريم دون اللئيم.

وتكتمل الصورة الجميلـــة في المقابل الآخر حين يضع هذين في جملة واحدة فيقول: «ما منع من ماله لنفاســـته عنده وخطره إذا اخترمه الموت. والمعنى أن الموت إذا أتى الكريم لم يجد عنده إلا نفسه، لأنه لا يجمع المال واللئيم يجمعه فيأخذه الموت منه».

وهذا المعنى يؤكد البيت الآخر:

أرى قبرَ نحَّامٍ بخيلٍ بمالِهِ   كَقبرِ غَويّ في البطالةِ مُفسدِ

وبجانب هذا نجد إشـــارة عابرة قد تعني شـــيئا عند المفسر، فإذا كان الموت يصطفي عقيلة مال الفاحش المتشـــدد، فإن ذهن أصحاب الحاضرة قد ينظر إلى المال بصورته المعروفة لديه، بينما إشـــارة الموت هنا آتية من اســـتخدامات البيئة، لذلك تكتسب إشارة الشارح إلى أن «المال عند العرب الإبل» أهمية ومعنى آخر غير الظاهر عند خالي الذهن.

فهذه الملاحظات ذات الطبيعة العامة لغوية أو من البيئة، وإدارة اللفظ حول معناه الدقيق في عبارات موجزة هي سمة من سمات هذا الشرح.

ومثال ثان يسلط الضوء من زاوية أخرى يقول:

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سُدولَه   عليَّ بأنواعِ الهُمُومِ ليبتلي

«أراد ورب ليـــل كموج البحـــر متراكم الظلمة. قال: ويشـــبهه بالموج لأن الظلمة تجيء دفعة واحدة وفورة فورة في أول الليل ثم يسكن الليل فيستقيم. أرخى ســـدوله عليّ أي ألقى ظلمته عليّ، والسدول الستور والواحدة سدل. وأنـــواع الهموم: أفانينها الواحد نوع. وقولـــه ليبتلي يريد ليبتليني أي يختبر ما عندي فوجدني صبورا عليه قادرا على نفاذه. قال أبو سعيد: إنما شبهه كموج البحر لاســـتحكام ظلمتـــه، فإذا رمى الناظر بنظـــر فكأنه يرى موجا كموج البحر. وأرخى سدوله أي أسبلها، يعني أنه قد وارى كل شيء. والأنواع الأصناف يعني أن الهموم تقســـمته بسبل شتى وطال عليه الليل فزاده ذلك غما، فإن الليل يريد أن يبتلي صبره ينظر كيف جزعه أم كيف صبره» [43].

وهذا الشـــرح يختلف بعض الشيء عن ســـابقه، فليس في هذا البيت ألفاظ تغمض على المتعلم، لذلك نجد الشـــارح ينصرف إلى توضيح دلالة اللفظ، موضحا المعنى من جانبه العميق، مبينا اتجاه الصورة عند الشاعر، فيبـــين أن هـــذا الليل كموج البحر متراكم الظلمة، ويفســـر هذا التشـــبيه مبينا العلاقة بين حركة الموج والظلمة، ويتآزر الشـــارحان في توضيح هذه الصـــورة، فالأول نظر إلى العلاقة بين الموج والظلام من حيث الحركة. أما أبو ســـعيد فقد أثارت انتباهه الصورة النهائية فاســـتحكام ظلمة الليل هو الذي يستدعي صورة موج البحر.

وتلفت الإشـــارات الدقيقة أنظار الشـــارحين، فإرخاء الســـدول هو إلقاء الظلمة، والأنواع هي الأفانين، وهذا لا يعني أن كلمة نوع غامضة، ولكن الشارح أراد أن يوضح المعنى الدقيق في السياق الشعري، وأدق ما يراد فيها هي كلمة أفانين أو أصناف لما فيهما من التنوع المتناســق مع ما جاء بعدهما من الابتلاء والاختبار، واختار أبو سعيد كلمة أصناف وحددها انطلاقا من سياق البيت.

ويتجاوز الشارحان حدود الألفاظ المباشرة لكلمة الاختبار، فأبو سعيد التزم معنى النص مبينا معناه الكلي بمقاصده من أن الهموم تقسمته بسبل شـــتى وطال عليه الليل. أما الشارح الآخر فقد اجتهد مضيفا من عنده أن الشاعر كان صابرا في مواجهة هذا الاختبار.

وهكذا يتآزر الشـــرحان في تقديم معنى متكامـــل لهذا البيت، مع أننا لا نســـتطيع القول إن هذه طريقة مثلى لشرح الشـــعر، فإنها وسيلة جيدة لتقريب معناه العام واختراق الستور الأولى من دون أن نفقد بعض اللمسات الفنية الدقيقة.

وهنـــاك محاولـــة أولية لفهم الجانب النفســـي لاتجـــاه المعنى أو جس الجانب النفسي عند الشـــاعر كما هو واضح من محاولة شرح بيت امرئ القيس، مع تقريب للصورة الفنية.

ونحن لا نفقد مثل هذه الإشـــارات المفيدة في أكثر سطور هذا الشرح، بل إن هناك إحساسا فنيا دقيقا يضع يده على الحالة النفسية عند الشاعر يحســـها هذا الشارح القديم بقدر ما سمح له وعيه الفني وعصره، وانظر مثلا شرح بيت الحارث بن حلزة:

فتنورتُ نارَها من بـعـيـدٍ　　　بـخـزازي، هيهاتَ مِنكَ الصلاءُ

«قال أبو ســـعيد: هذا قول رجل كلف مشتاق توهم نفسه أنه رأى نارها بخزازي». فهذا الشـــارح النافذ البصيرة أدرك حالة التوهم التي عاشـــها الشاعر، لكنه سرعان ما غلب عليه الجانب العقلي المنطقي حين يشير بعد ذلك إلى أن هذا كلف وكذب [44].

ويمتاز هذا الشـــرح بالتفرد والقدرة على التحرر من الأقوال المأثورة والمشـــهورة، فنحس بحضور شخصية أبي سعيد في كثير من الملاحظات والإشارات والاجتهادات الخاصة به التي تكشف لنا عن إيجابية ومحاولة

اجتهـــاد، هي فـــي حقيقتها - كما أشـــرنا من قبل - مـــن فضائل رجال الصدر الأول من العلماء الذين أعطوا أنفسهم حرية القول والحركة، فهو مثلا يعترض على الأقوال التي ســيقت لتفسير كلمة «عمي صباحا» فلا يوافق الذين فسروها بأنها من وعم يعم مثل ضرب يضرب، فيعلق قائلا: «ولســت أدري ما هذا ولم أســمعه من ثقة، فإذا طلبت العذر فقل ضاق عليه الشعر فجعل أنعم عمي وهذا أشبه الأشياء، فإن الشعر يضيق على صاحبه حتى يستكره الكلام. ألم تر إلى قول النابغة وهو يصف درعا (من نســج داود أبي سلام). وقال أيضا «ونسج ســليم كل قضاء ذائل» فجعل من سليمان سليم[45].

ويشير إلى بيت آخر لدريد بن الصمة في رثائه لأخيه عبدالله فقال:

وإن تُعقِبِ الأيامُ والدهرُ تعلموا بني قاربٍ أنَّا غِضَابٌ بِمَعْبَدِ

فقد جعل عبدالله معبدا ضرورة، وهذا كثير كما يعلق أبو سعيد[46].

ومثــل هذا ما نبه عليه الشــراح من أن هناك تناقضــا بين قول امرئ القيــس فــي أول قصيدته حين يقول: «فتوضح فالمقراة لم يعف رســمها»، ويعود مرة أخرى لقول «فهل عند رســم دارس مــن معول». وكيف قال في البيت الأول لم يعف رسمها فخبر أن الرسم لم يدرس، وقال في هذا البيت: «عند رسم دارس»[47]. يقف الشارحان أمام هذه القضية التي يجيب عنها أبو سعيد قائلا: وقال في قوله «لم يعف رسمها» وفي قوله: «فهل عند رسم دارس» قال: ليس بعض هذا بناقض لبعض لأن الدرس أقل من العفو، وأنت تقول إذا رأيت الكتاب قد جعل يدرس، قد درس وأنت ترى رســومه، ولكن قد شعث فكذلك قد وقع عليه اسم الدرس، وهذا كقول القطامي:

فهن كالخلل الموشى ظاهرها أو كالكتاب الذي قد مسه البلل

«وإذا مســه البلل تشــعث وانتقض»[48]. ويقترب رأيه هذا من الأصمعي، وإن كان الأخير قد جعل رأيه في حدود أن المعنى «قد درس بعضه وبقى بعضه ولم يذهب كله، كما تقول: قد درس كتابك، أي ذهب بعضه وبقي بعضه»[49].

ولا شــك في أن رأي الأصمعي فيه شيء من الوجاهة فقد اعتمد على توحيد معنى اللفــظ في البيتين واعتبرهما حالتين أو درجتين من درجات الرســم، لكن أبا ســعيد كان أكثر اقترابا وتصرفا مــع الألفاظ، فقد لفت

نظره أن الشاعر استعمل أولا: «لم يعف رسمها»، بينما كان التعبير الآخر: «فهل عند رسم دارس من معول» هو لم ينظر إلى اللفظ المشترك بل امتد بصره إلى اللفظ المختلف وهو الفعل «عفا» فهذا الفرق هو الذي حدد درجات الدروس وبالتالي ليس هناك تناقض في قول الشاعر من حيث المعنى الخارجي.

ولطيفة أخرى تدور حول بيت عنترة:

فشككتُ بالرُّمحِ الأصمِّ ثيابَهُ ليس الكريمُ على القنا بمُحرَّمِ

يناقش هذا البيت قائلا: «قال أبو سعيد بعض الناس يقول ثيابه قلبه ويحتج بقوله تعالى: «وثيابك فطهر» [50]. ولا أدري ما هذا، ولكن الثياب هي الثياب لأن المصلي لا يصلي في ثيابه إلا وهي طاهرة، فإن لم يكن كذا أعاد الصلاة. وأما قوله شككت ثيابه فإنما شك ثيابه عليه فانتظمها مع بدنه بطعنه [51]. ولعل هذا الفهم يتلاءم مع المعنى الحرفي للبيت تؤازره رواية أخرى له هي «كمشت بالرمح الأصم ثيابه» يقول: «طعنته طعنة شمرت ثيابه وضمتها إلى صدره» [52].

وهناك غير هذا كثير من الملاحظات التي تفرد بها أو أظهر آراء خاصة به تدل على تمكنه، ولا يعني هذا أن الصواب كان بجانبه دائما، فإن له اجتهادات غريبة خارجة عن حدود ما تعارف أو دار حوله الشراح، فإذا كان تفسيره القسيمة، في بيت عنترة:

وكأنَّ فارةَ تاجرٍ بقسيمةٍ سبقتْ عوارضُها إليكَ من الفمِ

إنها الجميلة مأخوذة من القسام وهو الحسن، فإنه يفسرها تفسيرا مع علمه بالتفسير الأول يقول «القسيمة هاهنا اليمين التي أقسم بها، قال وكأن فارة تاجر قال والله سبقت عوارضها إليك من الفم» [53]. وهو تفسير غريب بعيد عن السياق القريب والذي يستدعيه أيضا اللفظ نفسه.

وتفرد آخر غريب، فقد فسر أكثر الشراح أن المقصود بالمشوف في بيت عنترة أيضا «بعدما ركد الهواجر بالمشوف المعلم» أنه الدينار المنقوش أو الدرهم، وهذا أصح الأقوال كما أشار ابن النحاس [54]. وقدمه ابن الأنباري [55]، وهناك من فسره بالبعير المهنوء أو الكأس وهي كلها متقاربة مع السياق وشذ أبو سعيد في اجتهاده حين يجعل المشوف هو الوجه الحسن» أي اشربها

وأنا أنظر إلى وجه حســن والمعلم المشهور بالجمال.. والمشوف المعلم هو الوجه المشوف الذي قد صنع وجلى، والمعلم هاهنا الذي قد أعلم باللبوس والحلي كما تشوف العروس، والدليل على ذلك قوله بعدما ركد الهواجر ليعلم أنه خلا بمن يحب واستقر دون الناس في وقت هجر بعضهم لبعض من شدة الحر» [56].

فهذا من غرائب تفسيراته، والتفسير الأقرب الذي نستريح إليه هو أن المشوف ما ذكره الأصمعي من أنه الدينار المشوف أي المجلو [57].

* **

مثَّل شــرح أبي سعيد مســاهمة عزيزة من مســاهمات القرن الثالث، ولم تكن الوحيدة في حلقة من سلســلة طويلة لاحقة، من الشــروح، فثاني الأسماء البارزة التي ذكر أن لها مساهمة واضحة في هذا المجال هو: ابن الســكيت (توفي حوالي 244هـ)، فقد ذكرت بعض المصادر أن له شــرحا لهذه القصائد السبع [58].

هــذا الخبر وإن لم نجد ما يســنده من واقع الأخبــار الموثقة، فقد ذكره أحد المتأخرين ونقل عنه من نقل، فإن هناك من المؤشــرات ما تدعم قبوله، وإن ظل دون القطع أو الترجيح، فتردد اســم هذا العالم في الشروح المختلفة للقصائد السبع تردد واضح ومطرد، ويكاد يغطي القصائد السبع كلها موردا الأقوال والروايات. وإذا عرجنا إلى الإحصاء المباشــر فسنجده أن اسمه قد تردد في شــرح ابن الأنباري في أكثر من ســبعين موضعــا، تركز في صورة واضحة فــي القصائد الأربع الأولى، ونعني بها قصائد امرئ القيس وطرفة وزهير وعنترة، مع بعض الملاحظات البسيطة فيما أعقبها من قصائد.

ويرد اســمه في شرح ابن النحاس ما يقرب من تسع وأربعين مرة في النــص الأصلي، ويضاف إلى هذا ما ورد في النــص الملحق، وقد توزعت اجتهاداته بنســب متفاوتة بين القصائد. ونضيف إلى هذا أن ابن السكيت كان شــارحا لكثير من دواوين الشعراء الجاهليين والإسلاميين، نشير إلى شــرحه لديوان طرفة [59]، وشرحه لديواني الأعشى وزهير [60] إلى جانب ديوان النابغة [61]. وله اهتمامات واضحة بالشــعر وشرحه فقد ذكر له من الكتب كتاب «معاني الشعر الكبير» و «معاني الشعر الصغير» [62]. كل هذه قد تشجع على قبول ما روي من أن له شرحا لهذه القصائد.

وهـــذا بدوره يدفعنا إلى النظر بعين الاعتبار إلى بعض الأســـماء التي حفلت بها كتب الشـــروح، ومثلت أصـــولا ومقدمات لها، ومصادر معتمدة، فتكرار أســـماء معينة يوحي بأن لها يدا طولى في شرح القصائد السبع، ســـواء أكان هذا الشرح منفردا غاب خبره وأصله عنا أم أنه ينهض جزءا من شـــرح تام لدواوين الشعراء السبعة أو بعضها. وقد كان ورود اسم ابن كيســـان في شـــرح ابن النحاس يدل على أن لهذا العالم شرحا متكاملا، وإن لم تبق منه بقية، وهذه ظاهرة تنسحب على غيره فتدفعنا إلى النظر إلـــى أحمد بن عبيد مثلا الذي اعتمد عليه ابن الأنباري اعتمادا واضحا، فقد جاء اســـمه في شـــرحه أكثر من مائة مرة، وبرقـــم أدق مائة وثلاث عشرة مرة [63]، ألا يوحي ذلك بأن هذا العالم قد ساهم بجهد واضح في الاعتناء وتوضيح معاني القصائد الســـبع، وإن هذه المأثورات قد تكون من نـــص مكتوب أو أن هذه أماليه ودروســـه التي وعاها من نقل عنه، خاصة أنه كان من المؤدبين.

ويمكـــن إدراج أســـماء من مثل الطوســـي وله اهتمام خـــاص بقصيدة طرفة، ومشـــاركة الرستمي الذي فاض شرحه بالنسبة إلى قصيدة عنترة، أما التوزي فهو مهتم بتوثيق قصيدة طرفة مع إشـــارات أخرى إلى قصيدة الحارث. إننا لا نريد إقحام هذه الأســـماء ضمن شـــراح القصائد السبع، فقصدنـــا منصب علـــى التنبيه إلى هذا الجانب من جهـــود علماء العربية الأول واهتمامهم بهذه القصائد.

وقبل أن نودع القرن الثالث نشير إلى آخر شراحه ابن كيسان (ت 299هـ) الذي أقام شـــرحا متكاملا بقيت آثاره عند بعض الشـــراح مع جزء من نسخة غير موثقة ومحل الحديث عن هذا الشارح في سطور قادمة.

الشرح في القرن الرابع

في هذا القرن تســـتوي الشـــروح نشـــاطا متكاملا بعد أن توافرت صورة واضحة للشعر الموثق الذي يسره الرواة والعلماء وصناع الدواوين والمجموعات الشـــعرية، ورافقت هذا الشـــعر عشـــرات بل مئات الملاحظات من لغة ونحو وأخبار وخلافات في التأويل والتفســـير، وقامت شروح أولية على هذا الشعر

يسـرت مادة منسـقة تحتذى. ومن جانب آخـر ازدادت الحاجة - مع تقدم العصر - إلى الشـرح المنسـق لهذه الفئـة المتعلمة المقبلة علـى هذا التراث الشعري، وبخاصة شعر الجاهليين وأصحاب القصائد السبع على الأخص.

والذي لا شـك فيه أن هذا القرن حظي بعدد وافر من الشـروح الرائدة المتكاملـة المنهـج، يمثلها الموجود بين أيدينا مع اليقـين بأن هناك كثيرا من الشـروح التي سـقطت من بين الأجيـال فلم تبق منها إلا أسـماء وعناوين تشـير إلى وجودها، أو بقيت منها إشـارات بسـيطة في بعض الكتب التي حفظت بعض ملاحظاتها، ولعل أهم شـرحين بقيا هما شـرح ابن الأنباري (ت 328هـ) «شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات» والذي كتبه في الربع الأول من هذا القرن [64]. أما الآخر فشـرح أبي جعفر النحاس (ت 338هـ) وسنخصص الفصل الثالث لدراسة شرحيهما.

وكما أشـرنا في السطور السابقة إلى بعض الجهود التي خفيت علينا مـن القرن الثالث، فإننا نجـد في هذا القرن، كذلك، من ينسـحب عليه القـول. وبعض هؤلاء نص على أسـمائهم صراحة بأنهم من شـراح هذه القصائد. ولعل أبرز هذه الأسـماء ابن درستويه (248-347هـ) [65] الذي ذكر له شـرح باسم «تفسير السـبع الطوال» لم يتمه [66]، وكذلك ما ذكره ابـن النديم عن قاضي تكريت من أن له من الكتب كتاب «تفسـير السـبع الجاهليات بغريبها» [67]. وواضح أن هذا القاضي الذي لا نعرف عنه شيئا كان مهتما بتفسير الشعر، فله أيضا تفسير لمقصورة أبي بكر بن دريد.

وذكـر أن لأبي منصور محمد بن أحمد الأزهري (282-370هـ) كتاب «تفسـير السـبع الطوال» [68]، وقد ذكر صاحب مقدمـة التهذيب أن هذا الكتاب شـرح للقصائد السبع وليس تفسـيرا لبعض سور القرآن كما ظن البعض خطأ. بينما أشـار محققا «طبقات الشافعية» [69] إلى أن المقصود هو السـبع الطوال من الآيات. ولمـا كان العنوان يحتمل المقصدين، كما أن الأزهـري عرف عنه الاهتمام بهذين العلمـين، فبجانب التأليف اللغوي له كتـب في التفسـير وعلوم الدين الأخرى، وفي الوقت نفسـه له جهود في شرح الشعر مثل تفسيره لشعر أبي تمام، فلذلك لا نجد أن هناك ما يسوغ الترجيح ما لم يتوافر لنا دليل قاطع.

ومن أبرز شـــراح هذا القـــرن الذين فقدت شـــروحهم أبو علي القالي (288 - 356هـ)، الذي ذكره أكثر من مصدر، فنص ياقوت [70] على أن له «كتاب تفسير الســـبع الطوال»، واضطرب - بعد ذلك - المترجمون للقالي في تســـميته، فقال عنه صاحب وفيات الأعيان «كتاب شرح فيه القصائد المعلقات» [71]، وذكره آخر باســـم «تفسير القصائد والمعلقات» [72]، وسماه ثالث «تفســـير السبع الطوال» [73]، و«تفســـير القصائد والمعلقات وتفسير إعرابهـــا ومعانيهـــا» [74]. وغني عن البيان أثر القالـــي في الحركة الأدبية واللغوية في الأندلس، فقد نقل دواوين الشـــعر الجاهلي وفسر عددا منها وقد روى عنه، بســـند متصل، خلق كثير، وعنه انحدرت مجموعة الأشعار الستة التي قامت حولها بعض الشروح [75].

ومن مرجحات وجود هذا الشـــرح واهتمام القالي بالقصائد الســـبع مـــا نعرفه عنه مـــن أنه قد درس على أيدي شـــارحين من شـــراح هذه القصائد، فقد ســـمع من ابن الأنباري، وقد غادر بغداد في سنة وفاته، أي 228هـ، كما أنه أخذ عن ابن درستويه [76] وابن الأزهر [77]. فلا شك أنـــه أخذ عنهم، وبخاصة ابن الأنباري، شـــرحهما لهـــذه القصائد وقام بدوره بشرحها وتفسيرها.

وليس بين أيدينا ما يوضح منهج القالي في شـــرحه هذا، هناك فقط بعض النقول البسيطة التي حفظها لنا البطليوسي في شرحه على الأشعار الستة، وإذا سلمنا بأنه روى الأشعار الستة وفسر القصائد السبع، فاسمه يتكرر في شـــرح أبي بكر البطليوســـي لشعر الشعراء الستة ونص صراحة على أن له تفســـيرا لهذه القصائد قال: وروى أبو علي: تضل العقاص وهو جمع عقصة ... [78].

ومثـــل هذه الأقوال ترد في شـــرح قصائد النابغـــة [79] وزهير [80] وعنتـــرة [81]، ويضاف إليهـــا كثير من الملاحظات في شـــرح القصائد الأخرى. وهذا الشـــرح قد يكون من شرحه للقصائد السبع بالذات أو أنه الشـــرح المواكب لروايته لشعر الشـــعراء الستة الذي ذكره ابن خير في خبره عنه. والاحتمالان ممكنان والمؤكد أن القالي كان مهتما بشرح وتقريب هذه القصائد المتميزة.

ومن الذين ذكر أن لهم محاولة في شـــرح القصائد السبع، ابن جني (ت 392هــ) [82]. وهــو أيضا مــن الذين خاضوا غمار الشـــروح، فمن المشهور له كتاب «الفسر» في شرح ديوان المتنبي [83].

ويدخل أبو زيد القرشـــي صاحب كتاب «جمهرة أشــعار العرب» ضمن متأخري شــراح هــذا القرن - الرابــع الهجري - مع قيــام إمكانية كونه مــن رجال القرن الخامس. وقد تعرض في كتابه للقصائد الســبع ســواء فــي مذهباته أو مجمهراته، فحق له أن يســلك ضمــن الذين أعاروا هذه القصائد اهتماما، مع ملاحظة أن صاحب «الجمهرة» شــخصية مجهولة، أثارت شخصيته وعصره جدلا واسعا بين الباحثين، والذي نطمئن إليه أنه من رجال القرن الرابع، كما أن شرحه يقوم أساسا على النقل الحرفي من ابن النحاس إضافة إلى أخذه من ابن الأنباري، وقد فصلنا القول في هذا الشرح فــي دراسة مستقلة انظرها هناك [84].

الشروح بعد القرن الرابع

وتتوالى الشــروح وتكثــر أعدادها، وإن اعتمد أكثرهــا على الأصول الســابقة الذكر، تســتمد منها المعلومات وتدور في فلكها اقتباسا أو نقلا كاملا، ولا نعدم من بين هذه الشــروح بعض المحــاولات المتميزة، نجدها مثلا عند بعض الأندلســيين من مثل الأعلم الشنتمري (ت 476 هـ) وأبي بكر البطليوســي (ت 494 هـ) في شــرحيهما على شعر الشعراء الستة، ولنــا وقفة معهما حين الحديث عن الشــروح التعليميــة، وقد ذكر كذلك أن البطليوســي قد شــرح المعلقــات، ولم يرد هذا الخبــر إلا في ترجمة مقتضبة له في البغية [85]. ولعل المقصود به هو كتاب الشــعراء الســتة. ومن الشــخصيات المتميزة في دنيا الشــروح الزوزني: الحسين بن أحمد الزوزني (ت 486 هـ) ولــه فصل خاص قادم. ومن رجال القرن الخامس أيضا أحمد بن عبدالله بن سعيد الأنصاري [86].

أما من جاء بعد هؤلاء فهم نقلة أو ملخصون من مثل التبريزي (ت 502هـ)، وهو خير من يمثل هذا الأسلوب في شرحه المشهور للقصائد العشر، ويتابعه تلميذه موهوب الجواليقي (ت 540هـ) في كتابه «السبع الطوال بغريبها».

وقد ذكر لأبي البركات كمال الدين بن الأنباري (ت 577هـ) شرح على السبع الطوال [87]، وليس بين أيدينا نص لهذا الشرح حتى نتأكد من نسبته إليه، فقد يكون هناك خلط بين شرح أبي بكر بن الأنباري، تماما كما نسب شرح الأخير إلى والده القاسم بن الأنباري، على كل حال الحكم في هذا هو أن نعثر على نسخة خطية يكون منطوقها فاصلا.

ومن رجال القرن السادس أيضا محمد بن خلف بن محمد بن عبدالله بن صاف اللخمي (ت 586هـ) وله شرح الأشعار الستة [88]. وواضح أنه شرح للنص المعتمد عند الأندلسيين المنحدر عن الأصمعي، واهتموا به شرحا وتفسيرا.

وفي القرن السابع نلتقي عليَّ بن عبدالله بن ناشر الوهراني (ت 615هـ) الذي ذكر له كتاب «شرح المعلقات السبع وإعرابها» [89]، وبجانب هذا الكتاب نذكر «أخبار الشعراء السبعة» [90] لأبي يحيى حميد الحلبي (ت 630هـ)، ولا نعرف هل اقتصر كتابه على أخبار الشعراء السبعة أو أنه أورد شرحا لقصائدهم.

وبين أيدينا من الشروح المتأخرة شرح حرره أبو عمرو زكريا بن أبي جعفر محمد بن القم الكموني يعود تاريخه إلى سنة (617هـ) [91]. وظاهر العبارة يوحي بأن أبا عمرو هذا هو صاحب هذا الشرح، ومهما يكن من أمر، فهو شرح بسيط مختصر في أغلبه، ويعتمد على الشروح المشهورة، ويردد مقولات متعارفا عليها من دون أن تبرز له شخصية أو تتضح ترجيحاته، وهو يكتفي بالسطور القليلة في شرحه، وإذا أطال فإطالته آتية من نقل خبر طويل سبق أن ورد في أحد الشروح القديمة المعروفة، أما الصفة الغالبة على شرحه فهي الاختصار، مثلا شرحه هذا البيت:

كأني غداة البَيْن يومَ ترحلوا ... لدى سَمُراتِ الحيِّ ناقفُ حنظل

«السمرات واحدتها سمرة، وهي شجرة، والناقف الذي ينقف الحنظل فتخرج حبه، والذي يكون ذلك تدمع عيناه فشبه بكاءه بسيلان الدموع من عين هذا الناقف، ويقال إن هذا البيت ليس له والله أعلم» [92].

ومثال آخر:

يَميناً لنعمَ السيدان وُجْدتُما ... على كُلِّ حالٍ من سحِيلٍ ومُبرَمِ

«يقول: أقسمت بالبيت الحرام أنهما نعم السيدان. السحيل غير مفتول وهذا مثل يقول: ألفيتما السيدين في حال الشدة والرخاء والله أعلم» [93].

ونلاحظ أنه بعد هذا البيت يسهب في شرح «عطر منشم»، ناقلا أكثر الأقوال المشهورة. وعلى هذا النهج يسير في شرحه.

إن الشروح المتأخرة في أغلبها الأعم تعتمد على الأصول الأولى، فهذا أبو عثمان بن عبدالله التنوخي يقوم شرحه على أساس شرحي ابن النحاس والزوزني [94]. بينما يتولى عبدالكريم بن عبدالرحيم بسط شرح الزوزني [95].

ومن المتأخرين كمال الدين الدميري (ت 808هـ) صاحب حياة الحيوان [96]. وأحمد بن الفقيه محمد بن أبي بكر الذي ألف كتابه سنة 828هـ [97]، وكذلك محمد بن بدر الدين العوفي (ت 833هـ) وكتابه «تحفة اللبيب»، وشرح فيه قصائد كل من امرئ القيس وزهير وطرفة [98].

وتتوالى بعد ذلك أسماء الشراح منهم: عبدالله أحمد الفاكهي (ت 972 هـ) ومحمد بن علي بن فضل الطبري الذي ألف شرحه بين عامي (1155 - 1157 هـ) وأحمد بن محمد بن عبدالكريم الموسوي، وقد أرخ شرحه سنة (1273هـ/ 1856م) وأحمد بن محمد بن إسماعيل المعافي النحوي، وأتم شرحه سنة 1287هـ، وعلي بن علي الصافيبوري المطبوع شرحه بالهند سنة 1291هـ، وكتاب «رياض الفيض» للفيض السهارنبوري القرشي الحنفي سنة 1299هـ/ 1881م [99]، وشرح محمد بن محمود بن محمد السكان [100].

أما جهود رجال القرن العشرين في شرح هذه القصائد فحصرها صعب لكثرة ما قيل وكتب عن هذه القصائد السبع، سواء بشكلها التام والكامل قصائد سبعا أو عشرا، أو باختيار بعض القصائد والتعليق عليها، وقد تغيرت كذلك طبيعة النظرة للشرح والتفسير كما سيتضح في فصل قادم.

لكن الاهتمام بهذه القصائد في صورتها المنحدرة إلينا، وعلى النهج القديم، وجد صداه عند أصحاب الاتجاه الإحيائي للتراث العربي الذين اهتموا بهذه القصائد وشرحها اختيارا وتقريبا وتسهيلا عن الشروح القديمة، خاصة إذا راعينا مقتضيات الهدف التعليمي في هذا الموضوع،

ولنا هنا أن نشير إلى شرح محمد بدر الدين أبي فراس النعساني «نهاية الأرب من شرح معلقات العرب»، وكذلك شرح أحمد بن الأمين الشنقيطي والذي أسماه «شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها»، ومثله كتاب «رجال المعلقات العشر» للشيخ مصطفى الغلاييني [101]. وإذا كان هذان الشرحان يمثلان جهود بواكير القرن العشرين، فإننا نجد في الثلث الأخير منه من حافظ على هذا الشكل نلمسه في نشرة فوزي عطوي للمعلقات العشر سنة 1969م، وتبعه بكري شيخ أمين في كتاب «المعلقات السبع» سنة 1974م [102].

في السياق نفسه، تأتي محاولة طلال حرب وكتابه: «الوافي بالمعلقات» (1993)، وفيه يجمع بين البحث التاريخي حول حقيقة المعلقات، والقضايا التي سبقت إثارتها حول قضاياه التاريخية، مرورا بالإشارة إلى منهج الشراح - ابن الأنباري وابن النحاس و الزوزني فالتبريزي - لينتقل إلى دراسة بنية المعلقات، وبخاصة وظائفها وموضوعاتها وألفاظها تحقيقا لهدفه الذي أشار إليه وهو تقديم دراسة لها «كقصائد وكوحدة كاملة ذات مزايا خاصة» مستعينا بالدراسات الحديثة (ص 8) [103]. يهمنا ونحن في ختام هذه الرحلة التاريخية أن نتأنى قليلا في وقفتنا الأخيرة، مع عبدالملك مرتاض في كتابه «المعلقات: مقاربة سيمائية/ أنثروبولوجية لنصوصها» [104]، وقد انطلق متسقا مع النظريات الحديثة مكملا ما سبقه إليه أحمد الحوفي بتناول الشعر الجاهلي على اعتبار أنه تعبير عن الحياة، وربطه بالعصر والمجتمع والناس من حيث هم ناس عاشوا وعبروا بعيدا عن تجريد النص ورفعه بعيدا عن عالمه ونزعه منه، ليصل بعد ذلك إلى التناول الأسلوبي.

وعنوان الدراسة دال على توجهها الذي ينتمي إلى النظرات الحديثة للمعلقات، استفادة من المناهج الحديثة، وهي قراءة، كما وصفها، تنهض على منهج مركب من الأنثروبولوجيا والسيمائية، وهو معني بدراسة الحيز الجغرافي وتحليله ومحاولة فهمه، فهو وسط تجري فيه الحياة بدائية، وتقوم العلاقات بين الناس على أساس رابطة القربى، ومن ثم فدراستها تندرج ضمن حقل الأنثروبولوجيا، ويتناول جماليات

الحيز الطللي، مصنفـــا إياها من حيث دلالتها على المياه والأمكنة، وأن أصحاب المعلقات يشتركون في ذكر أمكنة بأعيانها، مما يدل على وحدة الثقافة، كما يشتركون في ذكر أحياز كثيرة تختلف من معلقة إلى آخرى والاشـــتراك في ذكرها، والحرص على ســـردها بســـبب وحدة الخيال ووحدة التقاليد الشعرية.

ويحلل، مثلا، الحيز المائي، ليس على أســـاس ما يعتقد من أسطوريته، لكن على أســـاس ما اعتقد الناس من صدق واقعيته. وفي تناوله لطقوس الماء في المعلقات يصادف الباحث مجازات كثيرة تدل على العناية الشديدة بالمطـــر، فيؤكـــد أنه ليس هناك مـــن ينكر أن المطر فـــي عامة المجتمعات البدائية، ومنهـــا المجتمع الجاهلي، يرتبط بطقوس فولكلورية، وبمعتقدات وثنية، وربما بمعتقدات دينية صحيحة كســـنة الاستســـقاء التي يمارسها المسلمون كلما ألح عليهم الجدب وشحت الأمطار في موسم الزرع، بيد أن هذه الفكرة ينبغي لها ألا تطفح فتفيض فتغرق كل ما حولها من المعقولات، منكرا على بعض الدارســـين العرب المعاصريـــن الذين أرادوا أن يؤولوا كل شـــيء تأويلا أســـطوريا في الحياة الجاهلية، مصطفـــى ناصف مثلا، في تحليله لوصف امرئ القيس للمطر.

إن الباحث يرى أن ما ورد في هذا الشعر ما هو إلا صورة شعرية مادية بريئـــة مما حملت إياه من هذه المعتقدات والروحيات والرهبانيات، ومن ثم علينـــا، حين نقبل برأي مصطفى ناصـــف، أن نرفض النصوص التاريخية التي تبدو موثوقة، ونقبل بمجرد قراءة تأويلية لنص شـــعري. ويفصل بعد ذلك في هذه النقطة معتمدا على المعطيات التاريخية والفنية.

ويتنـــاول نظام النســـج اللغوي في المعلقـــات معتمدا على الأســـلوبية باعتبارهـــا الإجراء الذي يضبط ســـطح النظام النســـجي للكلام، إما في نص من النصوص وإما في مجموعة من النصوص تشـــكل أدبا برمته، في عصر من العصور، وعبر لغة من اللغات، متفهما في الوقت نفسه معطيات البلاغة العربية، ناظرا إلى الجملة في سياقها، متجنبا فصلها عنه، فيحلل أطرافا من النص المعلقاتي، مراعيا الأدوات البلاغية في إطار النص العام، لا في جزئياته التي تمزق النص.

ويعرج إلى ما أسماه بعذرية اللغة ووحشية النسج، ناظرا إلى اللغة الإفرادية، ويلاحظ الانزياحات النسجية من مثل تقديم المفعول على الفاعل مثل:

في ليلة كفَرَ النجومَ غمامُها

محللا بنية النص ومؤولا بعض ما فيه سيماءَويا لا نحويا.

ويتابع تفصيلات هذا النهج بالنسبة إلى الأنواع البلاغية من نسج لغوي بالتشبيه، فينظر مثلا إلى المحاور الثلاثة التي تتنازع التشبيهات عند امرئ القيس وهي: البياض، واللمعان، والنضارة، والصفاء، وما في حكمها. ثم الحركة والتبختر والاهتزاز وما في حكمها. ثم الطول والاعتدال والنحافة والرقة والاستواء، ضاربا أمثلة على ما يقول. وينتقل الى النسيج اللغوي في المعلقات بين نظام الفعل ونظام الاسم، مشيرا إلى أن النسج الشعري يهيمن عليه النظام الاسمي لدى عامة المعلقاتيين، بينما يغلب لدى زهير النظام الفعلي. ويتناول التناص الاسمي والفعلي وتناص المضمون ضاربا أمثلة كثيرة على هذا الجانب.

ويختم بالحديث عن جماليات الإيقاع، معرجا على الصورة الأنثوية للمرأة في المعلقات، فيعيب الإسراف في الذهاب إلى رمزيتها أو واقعيتها، ويرى أنه تناول المرأة الجاهلية تناولا جديدا يقول: «بمنهج ركبناه، في مجازات متعددة منه: من السيمائية والأنثروبولوجيا معا، وذلك ابتغاء الكشف عن وضع المرأة في المجتمع الجاهلي، ونظرة الرجل إليها، وهي النظرة التي كانت تقوم، في الغالب، على اعتبار أنثويتها وأنوثتها جميعا، وليس على اعتبار أنها كائن إنساني عاقل. متوخيا التقاط الأبيات التي تحمل دلالة ما: إما سيماءوية، وإما أنثروبولوجية».

ويفرق بين رمزية المرأة في مواضع معينة، وواقعيتها في كثير من المواقع الشعرية، بينما الرمزية ربما تبرز أهميتها فيما يذكر في الطلليات والمطلعيات، ولا يُقبَل تعسف في المذهب، وتكلف في الرأي، ومغالاة في التأويل واعتبار أسماء النساء لم تكن إلا مجرد رموز في الرموز، وأساطير في الأساطير. وفي هذا إنكار لوجود المرأة في الحياة.

ويرى أيضا ان المحدثين - وخصوصا المعاصرين الحداثيين - من النقاد لم يفتأوا يتأولون التأويلات، ولم يبرحوا يذهبون في ذلك المذاهب حتى تعسفوا، فعدوا طور المعقول، وينظر فيما ذهب إليه إبراهيم

عبدالرحمن وعلي البطل من أن صورة الحيوان في الشعر الجاهلي التي «تتبئ بأصول أسطورية قديمة كالثور الوحشي، وحمار الوحش، والظليم، والناقة، والحصان، وهي من المعبودات الأساسية القديمة» يندرج ضمن هذا المنظور. ويقول وقد رأينا من خلال ما ذهب إليه الدكتور البطل أن كل حيوان كان مقدسا لدى أهل الجاهلية: ابتداء من الثور الوحشي، إلى الظليم، والناقة، والحصان. وهو مذهب من الصعوبة الموافقة عليه، لأنه لا يستند إلى نصوص موثوقة، ولا إلى منطق مقبول، إذ لو أن العرب كانوا يعبدون هذه الحيوانات كلها، حقا، لما اصطادوها، ولما أكلوها، ولامتنعوا عن امتطائها في تظعانهم، ولكانوا عفوا عن تسخيرها في حياتهم الاقتصادية والحربية.

من الحق القول إن هذه الدراسة جاءت متوازنة في الطرح، انطلقت حاملة في ثناياها رؤية مستندة إلى معطيات تراثية صالحة، وثقافة حديثة ثرية.

وهكذا يظل نص هذه القصائد السبع أصلا عزيزا اتفقت حوله الأذواق، ووجد فيه الدارسون ذخرا لكل مجتهد.



2

نظرات تعليمية: شروح الدواوين

> «الإحساس بالنص ومفرداته وصوره، والتعليل المعقول، مع وضع يد القارئ على هذه اللمحات المضيئة في النص، **كلها** سبل تصب في مجرى الفهم والتذوق»
>
> **المؤلف**

الشروح التعليمية

رسـخ في يقـين الأجيـال المتعاقبة من المهتمين بالثقافة العربية الإسلامية أن الشعر الجاهلي هو الأسـاس الأول للثقافة اللغوية والأدبية، ففيه مصدر اللغة الأول وصفاؤها، وهو محـل الإفادة الأدبية للأجيـال التالية، لذلك كان الانصراف أولا إليه قراءة ودراية.

ولما كان تراكم الزمن وبُعد هذا الأصل زمنا عن هذه الأجيال اللاحقة جعل إدراك معانيه يعسـر على المتأخريـن، وبخاصة أولئـك الذيـن بـدأوا يدرجون في سـلم المعرفة الأدبية واللغوية، فقد سعى العلماء والمربون والمعلمـون ومن يقوم مقامهم إلى تقريب هذا الشـعر وتنقية معارفه الكثيرة والمتشـعبة في إطار معقـول يتيح للمتعلم إدراك الأسس الأولية لهذا النص الشعري.

انعكس هذا الهدف التعليمي بمعناه السائد آنذاك والداعي إلى تشرب الثقافة العربية القديمة وطبيعـة المتعلم والقائم بها، على نوعية التأليف، فطبيعـة المتعلم لم تكن كما في المراحل الأولى حيث حلقات التعليم ضمن فئة مـن الذين لازموا العالم المتحدث الذي يلقي درسـا عاما غير محدد لسـن معينة أو لطائفة محددة معروفة قدرتها على الاستيعاب والفهم، بل هو عالم يحدث الناس في المسجد بما وسعته الطاقة والعلم، أي هو حديث لعامـة المثقفين بمن فيهم من طلبة العلم، وقد يصطفي المتحدث مجموعة من الطلبة يمثلون امتدادا طبيعيا لاتجاهه الفكري أو آرائه الخاصة.

وعاصـر هذا النوع من التعليم بعض الكتاتيب التي تعلم المبادئ من العربية ومـا يحيط بها من معـارف، وهذه مرحلة تمهيدية للدخول إلى دنيا المسـجد الرحبة. وهذا ما نلمسه في نص الشافعي حين قال: «كنت يتيما في حجر أمي فدفعتني في الكتاب، ولم يكن عندها ما تعطي المعلم فكان المعلم أن رضي مني أن أخلفه إذا قام، فلما ختمت القرآن ودخلت المسجد، كنت أجالس العلماء»[1].

فهـذا النص يقدم لنا مرحلتين من مراحل التعليم إحداهما بسـيطة أولية تهتم بالتعليم المباشـر والأولـي فقط، يتجاوزها الطالب إلى محيط واسع يسبح فيه وسط مجموعة من العلماء في المساجد من محدثين وأدباء ومفسـرين. ولا شـك في أن هناك هوة بينه وبين عالم الكتاتيب البسيط. لذلك نشـأ وسـط جديد يجمع بين علم العالم وفهم المتعلم، فهو وسط لا يوجـه علما لكل الناس بل يخاطب عددا معينا من الطلاب أو طالبا بعينه يقوم منه مقام المؤدب الدائم، كما لمسـنا عنـد الخلفاء والأمراء والأغنياء حين اتخذوا لأولادهم معلمين خاصين.

هـذا التعليم الخاص هو الذي دفع بعض العلماء إلى تنظيم معلوماتهم بحيث تكون سـهلة الوصول إلى طلاّبهم، وهذا مـا لاحظناه عند المفضل الضبي الذي اختار مجموعة من القصائد الجاهلية لتكون بين يدي المهدي حين كان يقوم على تأديبه[2].

وقد سـاهمت هذه الطريقة في وضع كثير مـن الكتب والمؤلفات التي حـوت علم العلماء لهدف تعليمي خـاص. وينتظم هذا الخط في منتصف القرن الخامس وفي سـنة 459 هـ حيث تم بناء المدرسـة النظامية[3]،

التي يمكـن اعتبارها مرحلة بارزة في تاريخ التعليم عند المسـلمين، وهي مرحلـة تالية للكتاتيب، وتجمع بين طبيعة المتعلم وعلم العالم. ولذلك نجد أن شـروح الشعر في هذه المرحلة ارتبطت بحاجة الطلبة ولم تقتصر على طالب معين.

ويوضح التبريزي - أحد أساتذة المدرسة النظامية - العلاقة بينه وبين طلبته وتلمسـه لحاجاتهم ورغباتهم العلمية، فيذكر في مقدمة «الحماسة» أنـه قد شـرحها أولا على الطريقـة القديمة حيث يأتـي بالنص أولا ثم الشرح. ولكن طلبته سألوه أن يفسر الأشعار بيتا بيتا، ليسهل عليهم معرفة ما يشكل في كل بيت فاستجاب لهم. فهذه المقدمة بيَّنت حاجة طلاب هذه المدارس العليا إلى هذه الشـروح لأنهم لم يكونوا في مسـتوى يسـمح لهم بفهم الأشعار من دون تفسير وافٍ.

ونلاحظ كذلك أن التبريزي في مقدمات شـروحه يشير إلى أن هناك من يسأله الشرح والتفسير والاختصار. وقد سجل هذا في مقدمة شرحه لـ «المفضليات» وشرحه للقصائد العشر. ومثل هذه الإشارات تدل على أن ذلك العصر أصبح في حاجة ماسة إلى هذه الشروح [4].

كانت شروح الشعر الجاهلي قبل ظهور هذه الحاجة التعليمية تنحصر مهمتها في إيراد كل ما يتعلق بالنص من معلومات لغوية وتاريخية وبلاغية مع إيراد الخلافات حول رواية النص وتفسـيره وفق كل رواية، مع الإطالة والإسراف في عرض الخلافات الدقيقة التي هي جزء من علوم أخرى مثل النحو والصرف والتاريخ، لا لشـيء إلا لوضع النص وقد اكتملت حوله كل أطراف النقاش يتلقاها العالم المتابع والقارئ المتمكن.

وقـد ألقت بعـض الاتجاهات المختلفة - واللغويـة على وجه أخص - بظلالها على هذه الشروح، فأصبح النص الجاهلي مركزا تدور حوله علوم اللغة والتاريخ والأدب.

ولهذه الطريقة محاسـن كثيرة لا يمكن إنكارها، ولكن هناك، من زاويـة أخرى، فئة تتجـه حاجاتها أولا إلى فهـم النص مع أقل قدر ممكـن من المعلومات المفيدة المتصلة بالبيـت، وهؤلاء هم طلبة العلم وعامة المثقفين.

وقـد لمس بعض الشـراح هـذه الحاجة فبذلوا جهدا في تيسـيرها مبتعدين عن منهج أولئك الذين أطالوا وأسرفوا على نحو ما نرى في قول التبريزي: «وبعض الشروح يذكر البيت وما يتعلق به وما لا يتعلق به، وإيراد ما لا يحتاج إليه البيت» (5).

لذلك قامت الشـروح التعليمية لسـد هذه الحاجة مع وضوح الهدف المطلـوب واتحاد وجهته، وقد اتضحت غاياتهـم من خلال التصور الأولي الذي رسـموه وبينوه في مقدمات شروحهم، فهذا الأعلم الشنتمري يقول: «وشـرحت جميع ذلك شرحا يقتضي تفسـير جميع غريبه، وتبين معانيه، وما غمض من إعرابه، ولم أطل في ذلك إطالة تخل بالفائدة، وتمل الطالب المتلمـس للحقيقة، فإني رأيت أكثر من ألف من شـرح هذه الأشـعار قد تشاغلوا عن كشف المعاني وتبيين الأغراض بجلب الروايات، والتوقيف على الاختلافات، والتقصي لجميع ما حوته اللفظة الغريبة من المعاني المختلفة، حتى إن كتبهم خالية من أكثر المعاني المحتاج إليها، ومشتملة على الألفاظ والروايات المستغنى عنها، وفائدة الشعر معرفة لغته ومعناه...» (6).

ومثل هذه الحاجة يلمسـها البطليوسي في شرحه، فالشعر الجاهلي، كما يـرى، محل حفظ الناس، لذلك يقول: «وليس للشـعراء المحدثين من الألفاظ المرتفقة والمعاني المسـتغلقة ما للجاهليين في أشـعارهم، على أن الناس لا يحفظون ابتداء إلا إياها ويهملون الاستفسـار عن معناها، وإنما ذلـك لعدم علم القائم بها من العلماء لاسـيما في زماننـا هذا، وقد قال الجاحـظ: «والزمان زمان طلبت علم الشـعر عنـد الأصمعي فوجدته لا يعرف إلا غريبه، فسألت الأخفش فلم يعرف إلا إعرابه، فسألت أبا عبيدة فرأيته لا ينفذ إلا فيما اتصل بالأخبار، ولم أظفر بما أردت إلا عند الأدباء الكتاب كالحسـن بن وهب وغيره، وقد سألت شرحها وتقريبها وتلخيصها وتهذيبها .... وكل ما ذكرته في هذا الشـرح فمن كتب العلماء أخذته ومن مكنون أقوالهم استخرجته» (7).

إن هذا الهدف الواضح لهؤلاء الشراح هو الذي حدد منهجهم التعليمي فانعكسـت هذه الدوافع عليه، ومع أن هذا الهدف ينظم هذه الشروح كلها فإن النظرة الخاصة وطريقة كل شرح ميزت فيما بينها، فأمكن إكساب كل

شرح صفة خاصة يعرف بها، فانعكست هذه على مفردات الشرح وطريقة عرض الأبيات وشرحها وأعطته ملامح وخصوصية بالنسبة إلى غيره من الشـــروح التعليمية، لذلك يمكن النظر إلى الشـــروح التعليمية ضمن ثلاثة اتجاهات رئيسية تحت إطارها التعليمي، وهي:

أ- المنهج التعليمي الفني.

ب- المنهج التعليمي اللغوي.

جـ- المنهج التعليمي التلفيقي.

ونحن لا نرغب في القول إن هذه الفروق تمثل مناهج ذات رؤية محددة المعالم تقف خلفها فلســفة تعليمية أو نقدية، فإنها أبسط من هذا بكثير، فهــي لا تزيد على أن تكــون اجتهادات فردية وفروقا بين شــارح وآخر. ونلاحظ أن أصحاب هذه الشروح الذين قسّمناهم إلى فئات يلتقون فيما بينهم، خاصة أصحاب الاتجاه التعليمي اللغوي والمنهج التلفيقي، والجامع بينهم هو أنهم ينطلقون ويعتمدون على الأصول نفســها، أما الفارق بينهم فهــو أن أصحاب الاتجاه الأول - اللغوي التعليمي - أكثر حرية واجتهادا، فهم يعتمدون على من سبقهم من العلماء - وهذا أمر طبيعي لمن يتصدى للتعليــم - ولكنهــم من جهة أخــرى يعتنون بالاختيــار ولا يتحرجون من الحــذف وإعادة الصياغة؛ فيأتي الشــرح وقد مر بعمليــة تصفية كاملة تكسبه صفة خاصة.

أما أصحاب الاتجاه الأخير - التعليمي التلفيقي - فإنهم يكتفون باختيار الشــروح التي تخدم غرضهم فيختصرونها أو يوفقون بينها مع خضوع تام لهذه المراجع، فيأتي الشارح بالكلمات نفسها؛ لذلك فمن الصعب أن نعتبر هذه تأليفا بل إنها في أحسن حالاتها مختارات من شروح سابقة .

ويتميز أصحاب الاتجاه الفني بأنهــم أقرب إلى غاية التعليم الفنية، حيــث النص عندهم هو الأصل الذي يــدور حوله الكلام، موضحين أهم ما فيه بأقرب أسلوب وأدقه وأكثره اقترابا من روح النص وتوضيح أبعاده التاريخية من دون إســراف، فالتوازن ســمة من ســمات هــذا النوع من الشــروح التعليمية، فالشرح وسيلة مناســبة للفهم يقوم بدوره في حالة معقولة ومقبولة.

وقبل الدخول في الحديث عن هذه الاتجاهات الثلاثة نشير إلى أن خير من يمثل الاتجاهين الأولين - التعليمي الفني والتعليمي اللغوي - هما الأعلم الشنتمري للأول، والبطليوسي للثاني، وهما ليسا من شرّاح القصائد السبع في صورتها التقليدية، فقد شمل شرحهما لدواوين الشعراء الستة عددا من القصائد الداخلة ضمن القصائد السبع، بل أهمها، بجانب دراية وفهم دواوين الشعراء الستة، لذلك كان الحديث عنهما يمثل استكمالا ضروريا لهذا البحث، وإلا لانفرط العقد بسقوط حلقتين أساسيتين منه.

* * *

أولا: المنهج التعليمي الفني: الأعلم الشنتمري (410هـ - 476هـ)[8]

إن المنهج الذي رسمه الأعلم لشرحه تتضح خطوطه من مقدمته، وتتأكد سماته في المتن، ففيهما نلمس القصد الأول، إذا كان «أهل الشعر أقدر على تأليف الكلام، وسرد النظام»، فإن الشعر الذي يقدمه يعين على التصرف في جملة المنظوم والمنثور. وقد اقتصر في اختياره على القليل لأن شعر العرب متشابه الأغراض ومتجانس المعاني والألفاظ، فهو إذن النموذج الذي يقدمه والذي أجمع الرواة على تفضيله.

ويتبع الاختيار في النص الذي دار حوله الشرح تحديد لطبيعة شرحه وهدفه، ويجمله في هذه السطور: «وشرحت جميع ذلك شرحا يتقصى تفسير جميع غريبه، وتبيين معانيه، وما غمض من إعرابه، ولم أطل في ذلك إطالة تخل بالفائدة، وتمل الطالب الملتمس للحقيقة». وبعد أن يعيب على الشرّاح إسرافهم وتجاوزهم هدف الشرح من حيث هو خدمة للنص، نجده ينص على أن «فائدة الشعر معرفة لغته ومعناه»؛ لذلك يقول: «فسرت جميع ما ضمنته هذا الكتاب تفسيرا لا يسع الطالب بجهله، ويتبين للناظر المنصف فضله».

من هذه المقدمة يضع الأعلم أمامنا ستة ملامح رئيسية تنظم شرحه، أولها: اهتمام بجلاء وتوضيح معنى اللفظ الغامض على طلابه وقارئيه وهذا يستدعي «تفسير جميع غريبه». وثانيها: إدراك جوانب المعنى وفهمه، فاختراق حاجز اللفظ يؤدي إلى الإحاطة به، أما الملمح الثالث

فهــو: الاهتمام بالغامض من الإعــراب، «وليس هذا درس إعراب إنما هو شــرح للشــعر، وهذا يعني الاقتصار على أقل القليل وما لا تتضح الصورة إلا بجلائــه، أمــا الرابع: فالإيجــاز من دون إخلال أو إمــلال في النقاط السالفة الذكر، فلا يريد الإسراف في الروايات أو التوقف عند الخلافات، وتقصــي معاني الغريــب. وهذا كله يضعه ضمن كلمــة جامعة لعلها تمثل الملمح الخامس، حيث إن خطته تهتم وتؤكد أن «فائدة الشــعر معرفة لغته ومعناه». فهو يهتم بالتناســب بين الهدفين من دون أن يكون للفظ وقضاياه الغلبة أو الانصراف إلى المعنــى من دون إدراك حدود اللفظ ودوره وأثره، فالتناسب أساس من أسس خطته.

ويختم مفردات خطته بأن شــرحه لن يكــون للطالب فقط أو يخاطب العالم به فقط، ففيه حاجة المبتدئ بحيث «لا يسع الطالب جهله»، وهو في الوقت نفســه محل للناظر المنصف حيث يتبين فضل هذه القصائد، فهو حقا «بداية المجتهد ونهاية المقتصد».

هــذه هي بنود خطته، وهذا هو التصور النظري لها، وليس ضرورة أن تتوافر هذه الملامح كلها في شــرح كل بيت، فالحاجة الإعرابية مثلا قد لا تكون ملحة إلا في بعض المواضع.

وقد تكون ألفاظ البيت من السهل الميسور فيلجأ فقط إلى شرح المعنى ضمن ســياق البيت نفســه. وهو أحيانا يجد نفســه مضطرا إلى الإشارة إلــى الروايات المختلفة، فيخرج عن خط الإيجاز إلى التطويل مادام البيت يتطلبه، فهذه أمور لا تنقض أســاس بنائه الذي أقامه، ولا يمكن القول إنه قد خرج عن خطته التي قدمها في مفتتح كتابه.

حــين نقرأ شــرح الأعلم نلمس بوضــوح صدق قوله، فــلا نجد الإفاضة والاســتطراد، ولكننا في الوقت نفسه ندرك جوانب معنى البيت بأقل قدر من الكلمات والإشارات، فشــرحه ملتصق به لا يغادره إلا ليعود لاستكمال الشرح حوله، فنخرج وقد زودنا بالأساس الذي نعتمد عليه في فهم النص، فلا هو مثل ابن الأنباري، كما سنرى، يســتطرد ويوسع دائرة الأقوال فتصل إلى صفحات طويلة مفيدة، بيد أنها قد تصرف ذهن القارئ عن البيت المشروح فينساه، ولا هو كابن النحاس حيث يركز على الوجوه الإعرابية والقضايا اللغوية.

إذن هو مزيج مبسـط وخاطف للبيت الشـعري ويسـاعد على إدراك أبسـط الوجوه وأقربها إلى النص ومسـاره العام. وهو أحيانا يورد المعنى الآخـر مـادام قريبا أو يحتمله منطوق النص؛ ومن ثم يحقق هذا الشـرح حاجـة الطالب، ولا يعني هذا أن تنتفي بعض الملاحظات الذكية التي تدل على نفاذ بصيرته وإدراكه لحاجة المتعلم.

لنأخذ هذين البيتين - ونلاحظ أنه يشـرح كل بيتين معا - لنرى كيف يقرب معنى البيت إلينا من دون أن يغادر شيئا يحتاج إلى شرح، قال [9]:

كـأَنَّ حـدُوجَ المالكيَّـة غُـدْوَةً — خَلايا سفَينٍ بالنَّواصِفِ منْ دَدِ

عَدَوْليَّة أو مِن سفَينِ ابن يامنٍ — يجورُ بها المَلاّحُ طَوْرا ويَهتَدِي

«الحـدوج: جمـع حدج وهو مركب مـن مراكب النسـاء. والمالكية من بنـي ملك بن ضبيعة بن ثعلبة. والخلايا: السـفن العظام، واحدتها خلية. والنواصف مواضع تتسع من الأودية كالرحاب، واحدتها ناصفة. وقيل هي مجاري الماء إلى الأودية.. ودَدِ: اسم موضع. شبه الحدوج مع الإبل بالسفن العظـام. وقال غدوة لأنه نظر إليهم عند ترحلهـم في صدر النهار، وأراد كأن حـدوج المالكية بالنواصف خلايا سـفين وإنما جمع الحدوج لأنه أراد حدوج المالكية وصواحبها.

وقوله: عدولية، نسـبها إلى قرية بالبحرين تسـمى عدولي، وابن يامن ملامـح من هجر. وقوله: يجـور بها الملاح، أي يعدل بها مـرة ويميل مرة، يهتدي ويمضي للقصد، ويجوز خفض عدولية ورفعها، فالخفض حملا على السـفين والرفع حملا على الخلايا». إن هذا الشرح المركز لا نقول عنه إنه حـوى إبداعا خاصا وتميزا واضحا، ولكنه اسـتطاع - من دون شـك - أن يحقق هدفه، فقد جلا غوامض البيت بهدوء وروية وبأوضح السـبل، فشرح ما احتاج إلى شـرح أو بيـان وحدد العلاقات واتجاهاتها فـي أداء المعنى، وكشـف أصل المسـميات، ففسـر«الحدوج» و«الخلايا» و«النواصف» وبين مفردهـا وعرف «بالمالكية» و«دَدِ». وبين التشـبيه فـي البيت، ووضح موقع ودلالة الظرف «غدوة» على الجانب الزمني فيه ثم انتقل إلى مقصد الشاعر وتوضيح ما غمض من البيت في صورة مباشـرة. «وأراد كأن حدوج المالكية بالنواصف خلايا سـفين» فهنا محاولة لتقريب معنى البيت نثريا بعيدا عن

تركيب الشعر وما فيه من تقديم وتأخير وفصل، وبعدها انتقل إلى إشكالاته اللغوية، فالشاعر قال: «حدوج» وهو جمع والمالكية مفرد، وهذا موضع سؤال متوقـع من الطالب النابه، ومحل تذكير للقـارئ المتمكن، فكانت إجابته: إن الجمع جاء من مقصد الشاعر «لأنه أراد حدوج المالكية وصواحبها».

وينتقل إلى البيت الثاني سـالكا الطريقة ذاتها مع ملاءمة حاجة البيت وجوانبه التي تحتاج إلى إيضاح، مشـيرا في نهاية شـرحه إلى احتمالين إعرابيـين لكلمة «عدولية» التي يجوز فيها وجهان من دون أن يسـرف في التحليل ودوافع كل إعراب إلا الإشـارة البسـيطة الكافية لشـفاء حاجة المتسائل والمتلائمة مع روايات البيت.

ونحن نلاحظ التزامه بهدفه التعليمـي، وإن اعتمد في أكثر معلوماته على الأصول القديمة وما ترك العلماء من اجتهادات في الخط العام، ولكن هذه كلها لا تنسـب إلى شـخص بعينه، لأنها لصيقة بالبيت الشعري وبما يوحيه منذ اللحظة الأولى.

ويرى البعض أن شرح الأعلم هذا يعود بنا إلى أصحاب الشروح الأولى، وأنه نقلنا قرنين أو ثلاثة إلى الوراء، وأن تفسيره مسطح وضحل لا يبرز علم الشـارح أو ثقافته أو سـعة محصوله العلمي والأدبي أو حتى أسلوبه الفني، وأنـه خلا من أعمـال العقل والتفنن في العرض والتحليـل وأنه يكاد يكون تفسـيرا للألفاظ على طريقة المعاجـم [10]. إن الحكم لم ينظر إلى الهدف الذي قام من أجله هذا الشـرح التعليمي، وما فيه من تنسـيق جيد وقدرة على إيصال المعنى وحل إشكالاته البسيطة بأقل قدر من الملاحظات المفيدة، ومنها يفهم النص وتدرك جوانبه من دون إسراف في الملاحظات التي تبعدنا عن هدف الشرح والتفسير، فالشرح ليس محلا لاستعراض الثقافة بقدر ما هو مجال لاسـتخدامها في الفهم، صحيح أنه يشرح الألفاظ، وهذا أساس من أسس الشرح، ولكن هذا مرتبط بالبيت ذاته، ومدخل طيب لفهمه يقدمه منسقا ويهذبه ويختار أقرب المعاني في أيسر الألفاظ وأسهلها.

إن الوقفة المبسوطة لشرح الأعلم قد لا تتيسر لنا في أدق صورها حين نختار نماذج من مواطن متفرقة، فهذه لا تكشف لنا سمات شرحه المبثوثة فـي كثير من الأبيـات. فهو يتفاوت بين العرض البسـيط اللصيق بالبيت

الشـــعري بصورة حرفيـــة وبين محاولة أخرى تجاه بيـــت آخر لا تخلو من لمسات دقيقة ولفتات ذكية، معتمدا فيها على ثقافته واجتهاده أو استفادته من غيره، فهو لم يدخر وسعا في خدمة ما شرح من دواوين.

في شرحه للأبيات الأولى من قصيدة عنترة [11]، نموذجا، نلمس بعض الملاحظات التي تصدق على معظم شرحه فهي العينة التي اخترناها، لكننا قد نتجاوزها أحيانا قليلة لنعود إليها، ولنبدأ الآن بمتابعة ملامح شرحه:

1 - أكد في خطته أنه سيشرح اللفظة الغريبة تمهيد للدخول إلى البيت ومن هنا ســتكون بدايتنا. يشـــرح قائلا: «قوله من متردم من قولهم ردمت الشيء إذا أصلحته وقويت ما وهى منه» فهو هاهنا يضع اللفظ في صورته اللغويـــة كاملا غير منقوص، والإفاضة بعد ذلك فضول أو دخول في إطار خارج عن اهتمامنا في هذه المرحلة.

وبهذا الأســلوب يتابع شـــرح الألفاظ مثلا: «التوهم والإنـــكار، يقال: «توهمت الشيء إذا أنكرته فتثبت منه وطلبت حقيقته»».

وفي شرحه للألفاظ قد يتبع أصل اللفظ حتى يكون موضعه في البيت واضحـــا مع بيان أصله الذي جاء منه، فيقول في قول عنترة: «أشـــكو إلى ســـفع رواكد جثم» والجثم اللائطة بالأرض الثابتـــة فيها، وأصله من جثم الطائر إذا لصق»، وقوله أيضا في تفســـير الشادن «الغزال الذي قد شدا أي قوي على المشي مع أمه»».

ويعـــرض لمعاني اللفظ المختلفـــة إذا كان احتمالها واردا، يقول: «يا دار عبلـــة بالجواء تكلمي» وقوله بالجواء هو جمع جو وهو المطمئن من الأرض المتســـع ويقال: هو موضع بعينه «ويتحســـس اتجاه المعنى في اللفظ بدقة تلائم الســـياق داخل البيت فكلمة «اســـلمي» في البيـــت: «وعمي صباحا دار عبلة واســـلمي» هي دعاء لها بالسلامة، ويوجه معنى السلامة توجيها خاصا قائلا إنها سلامة «من الدروس والتغيير»».

ويراعي فـــي توضيحه للألفـــاظ ضبطها والاحتمـــال الممكن وراء كل ضبط، فكلمة «متبسم» في قوله «طوع البنان لذيذة المتبسم» يقول: «وقوله: لذيذة المبتسم أي لذيذة طعم الفم المتبسم، ويروي المتبسَم بفتح السين على أنه اسم لموضع التبسم»».

فهـو إذن يسـتقصي كل مـا يتعلق باللفـظ من ضبـط ومعنى وأصل واختلافات مع اهتمام بكل الاحتمالات الممكنة، وكل هذا يصبه في الشـرح المواكـب للبيت، وهذه التعليلات اللفظ والمعنـى تقرب إلى الذهن كثيرا من التعبيرات التي يحار القارئ في تعليل إصرار الشاعر عليها دون سواها [12].

وينبـه في شـرحه للألفاظ إلى الفـرق بين المعنى اللغـوي العام ومعنى اللفظ في موقعه الخاص، مثلا يشرح قوله: «بالحزن فالصمان فالمتثلـم» يقول: «الحزن ما غلظ من الأرض، وهو هاهنا موضع بعينه، وهو حزن تميم».

إن هذه الملامح العامة لشـرحه الألفاظ تكشـف لنـا كيفية تطبيقه لمنهجه الذي نص عليه وأحسـن تطبيقه، كما تكشف لنا عن نوعية هذا التطبيق أيضا.

ولنا هنا أن نشـير إلـى أن هذه الطريقة وقفت عند حدود التفسـير المباشـر سـواء للفظ في عمومه أو ضمن معناه داخل البيت عدا حالات بسـيطة ونادرة، وهـي بهذا لا تتجاوز حدا معينا فـي الدلالة. ولنا كذلك أن نسـجل ملاحظتين أساسيتين تظهران في تفسيره للألفاظ والمفردات، أولاهما: حرصه الواضح على تفسـير اللفظ من خلال جملة تحدد معناه المباشر والمتلائم مع موقعه من البيت المشروح، وهذا أقرب إلى روح الكلمة الشعرية الواردة في سياق متكامل.

أمـا الملاحظة الأخرى: فهـي أنه لا يورد الألفاظ أولا شـارحا لها ثم ينتقل إلى المعنى، بل يشـرح كل فقرة أو جملـة بمفرداتها ومعناها، وهذه الطريقة تسهل الفهم السـريع، بيد أن مخاطرها جسيمة، فهو هنا يشرح البيـت جملا مقطعة أوصالها مع أنها قد تكـون متكاملة، حتى لو تدارك هذا فيما بعد حيث يقدم المعنى كاملا أحيانا أو يشير إليه بجملته.

2 - لقـد فرغ الآن من إيضاح المعنـى اللفظي فعليه أن يتجه إلى المعنى الذي يبسطه بطريقته الموجزة نفسها. مثلا: «هل غادر الشعراء من متردم. هل أبقى الشـعراء لأحد معنى إلا وقد سـبقوا إليه»، إنه هنا يقدم المعنى الحرفي بصورته البسـيطة الواضحة ولم يأت بشيء جديد، ولكن يتدارك باسـطا مـا فيه إلى حد الإسـراف، فيوضح ما أمامه مـن تعبير، «وهذا

كقولهم: ما ترك الأول للآخر شيئا». ولكنه يتجاوز هذه الحرفية إلى بسط أكثر إحاطة وتقريبا للقصد «وإنما يريد أنه مر بالديار وقد خلت من أهلها، ودرست رسومها فلم يعرفها إلا بعد إنكاره لها وتثبته فيها».

وكما استقصى باعتدال معاني الألفاظ وغريبها، نجده لا يترك المعنى إلا بعد أن يطمئن إلى وضوحه بوضعه في سياق بأسلوبه الخاص مبينا جهته، وخاصة إذا كان المعنى يحتاج إلى مثل هذه الوقفة لطرافته أو تميزه أو غرابته، يقول في شرح معنى البيت:

عُلِّقْتُها عَرَضا وأَقْتُلُ قومَها   زَعْما وربِّ الْبيت ليْس بمَزْعَمِ

«وقوله: علقتها عرضا، أي اعترضني حبها من غير أن أرومه وأتعرض له، وأنا مع ذلك أقتل قومها وكيف أحبها وأنا أقتلهم. وإنما يريد أن قومها أعداء فلا سبيل إليها، فأنكر لذلك حبه لها، فقال مخاطبا نفسه: هذا فعل ليس بفعل، وضرب الزعم مثلا، والزعم إنما هو في الكلام دون الفعل، وإنما يريد أن حبه لها ليس له ظاهر يوجبه لقتله قومها فكأنه ليس بحب. ويكون الزعم هنا على أصله، أي ما زعمت من حبك لها ليس بزعم يعضده الصدق ويوجبه الظاهر فهو غير زعم في الحقيقة والنظر...» [13].

هذا البسط لشرح البيت يعني أن الإحساس تملكه بحاجة البيت إلى مثله فنجده هنا قد فتت الجزئيات واستقصى المعنى من عدة أطراف ووسع التفسير المباشر لمنطوق النص بحيث يخرج القارئ وقد زود بأساس جيد للفهم وأزيل كل التباس أو إبهام، ويسوق هذا التفسير بتتابع مفيد لإبانة المعنى في حيز واحد.

وهذا الشرح وإن كان ظاهره متصلا بألفاظ البيت ولم يتجاوزها، فإن الأعلم جس بدقة ما في أعماق الشاعر من تنازع فعبر عن هذا بأبسط الألفاظ وأقربها إلى المعنى وإبراز المقصود. وحركة التنازع، هذه هي التي اتضحت من أسلوب الإخبار لتتلوه محادثة النفس. فهنا تغير في بناء البيت ونظامه، قال مخبرا: «علقتها عرضا وأقتل قومها»، وبعد أن يوضح بناء هذه الشطرة ومقصدها الذي تعنيه ينتقل مع الشاعر واضعا يده على النقلة الحادثة في الشطرة الثانية، فإذا كان

الحب والقتل متناقضين فإن الشاعر في انتقاله هذا يعبر عن هذا التناقض، لذلك أشار الشارح إلى هذه الشطرة الأخرى ومخاطبة الشاعر لنفسه، فيكون هنا نوع من الخطاب النفسي الذي دار في الداخل وهو الحادث فعلا.

هذه المتابعة الدقيقة في فهم المعنى تعني أنه يدرك تلك اللمسات الدقيقة وأثرها في تبيّن قصد الشاعر وهدفه بتلمس دقيق. يقول في تفسير «زمت ركابكم بليل مظلم»: «إن كنت عزمت على الرحيل والفراق فقد زمت ركابكم أي شدت وخطمت بالأزمة، وعليكم بقية من الليل، أي هذا أمر أبرمتموه وتقدمتم فيه بالليل المظلم، وإنما يعني أنهم فاجأوه بالرحيل ولم يعلم به قبل، فذلك أشد عليه وأبعث لجزعه، وهذا كقول علقمة [14]:

لم أدر بالبين حتى أزمعوا ظعنا … كل الجمال قبيل الصبح مزموم

فهنا يضع يده على اتجاه المعنى عند الشاعر مع أثره النفسي فيه، فإبرام الأمر ليلا إنما هو عنصر المفاجأة، وهذا بدوره يضاعف حزنه. ويجد في الشاهد الشعري خير مثال يجسد هذا الألم وأكثر إيصالا للأثر.

وهذا الوصول الجيد لهدف الشاعر هو ما يسعى إليه الشارح مستعينا بكل الوسائل الأكثر تأثيرا وتقريبا للمعنى، موردا المعلوم والمشهور عند الشرّاح من قبله مثل تفسيره لقول عنترة: «ليس بتوأم» أي لم يزاحمه أحد غيره في بطن أمه ولا رضع معه غيره، فذلك أتم لخلقه وأحسن لنباته [15]. مثل هذا شرحه لاختيار الشاعر «فارة التاجر» بالذات وذلك «لأنه يتربص بالمسك إذا كان يتغير فمسكه أجود وأطيب» [16]. فهذه المعلومات وإن كانت من المعلوم المشهور وأدارها جل الشرّاح بحيث أصبحت من المقولات العامة المفسرة لهذا المعنى، فإنها لا تزال فيها طراوة قريبة ومعبرة عن مقصد الشاعر.

وحتى لا ينفرد ديوان عنترة بأمثلتنا - فهو محل الاستشهاد تسهيلا - نجتزئ هذه اللمسة الدقيقة التي تجس المعنى في بيت طرفة معللا جانب الحسن فيه، فيقول:

خَذُول تُراعِي رَبربًا بخَمِيلةٍ … تَنَاوَلُ أطْرافَ البَرِيرِ وتَرْتَدِي

يقول: «وقوله تراعي ربربا، أي تراقبه وتنظر إليه لأنها خذلت صواحبها فهي تراقبها وتشرئب بنظرها لئلا تبعد عنها. وإنما خص الخذول لأنها فزعة ولهة على خشفها وتمد عنقها وهي منفردة فتتبين محاسنها، ولو كانت في قطيعها لم يستبن ذلك منها» (16).

واضح أن الأعلم لم يدخر وسعا - في حدود منهجه - للإحاطة المناسبة بمعنى هذا البيت واتجاهه ولفتات الحسن فيه، واضعا أيدينا على مواقع الجمال، كما حاول الشاعر إبرازها في نصه، اعتمادا على انطباعاته الخاصة في بيئته، فقد حلل البيت بدقة وأدرك مقصد الشاعر من هذه الصورة فرسمها لنا بشرحه ما وسعته الطاقة وعلله لنا من جهتين، أولاهما أنه «خص الخذول لأنها فزعة ولهة على خشفها وتمد عنقها»، فهنا أول مواطن الجمال، والأخرى أنها منفردة في هذه الخميلة، ولو كانت في القطيع لم يتبين ذلك منها.

ومثل هذه اللمسة الدقيقة نستشعرها في شرحه لقول طرفة أيضا: «كمكحولتي مذعورة أم فرقد»، فهنا يلتقط بدقة أثر كلمة مذعورة على الصورة المنشودة والمعنى المؤدي، يقول: «وإذا كانت مذعورة كان أحمد لنظرها وأبين لحسنها»، ويتابع هذه الإشارة الذكية: «والفرقد البقر وإذا كانت ذات ولد تشوقت وحدت النظر إشفاقا على ولدها» (18).

فهو هنا يؤدي المعنى كاملا مضيفا إليه فهمه الجيد لتقاليد البيئة ومفردات واستخدامات الشاعر الفنية، مع قدرة على التقاط بعض تلك اللمسات الفنية الطيبة التي أشرنا إليها مبينا أثرها في السياق الشعري، أو معللا مجيئها فيه بالذات أو لماذا خص الشاعر هذه الجهة أو هذا الجانب على الآخر.

إن هذه كلها أسس قوية من أسس الشرح الجيد سواء أكان تعليميا أم ذوقيا أم لغويا، فالإحساس بالنص ومفرداته وصوره، والتعليل المعقول، مع وضع يد القارئ على هذه اللمحات المضيئة في النص كلها سبل تصب في مجرى الفهم والتذوق.

3 - أشرنا إلى الغريب وأطلنا الحديث عن المعنى عند الأعلم، وهذان أساسا شرحه الذي سجله في مقدمته حين تبيان منهجه، ولذلك التزم به، وهي أسس ثابتة في الشرح لم يتخلف عنها، يفسر الغريب ويبين المعنى في كل بيت.

ولكن شارحنا يملك كذلك إحساسا دقيقا بتركيب البيت الشعري، بحيث يتحسس تلك التغيرات الأسلوبية من إخبار وإنشاء بفروعهما المتعددة، فهو مثلا يرى في قوله:

شَطّت مزارَ العاشقينَ فأصبَحَت عَسِرا عليَّ طِلابك ابنةَ مَخْرَمِ

فيقول: «وقوله طلابك أي مطالبتي لك ومرامي إياك، وخاطبها بقوله طلابك بعد أن أخبر عنها في صدر البيت، وهذا في الكلام والشعر كثير» [19]. الشارح هنا لم يفسر شيئا سوى الإشارة التي توحي بانتباهه لهذه النقلة غير غافل عنها ومدرك لشيوعها في الشعر والنثر، ولكنه ترك القارئ من دون أن يشرحها له، والشارح الجيد هو الذي يحسن الإشارة أولا والتفسير ثانيا. ولكنه في مجال آخر قد يجتهد في التعليل حين يصادف بشبيه للمثال السابق، فمثلا في شرحه لبيت طرفة «خذول تراعي ربربا بخميلة»، لاحظ أنه يناقض سابقه الذي يقول فيه:

وفي الحي أحوى ينفض المرد شادن مظاهر سمطى لؤلؤ وزبرجد

فالأول مذكر والتالي مؤنث والمقصود واحد، لذلك قال: «وإنما قال خذول والخذول نعت للأنثى، وقد قال أحوى والأحوى لا يكون إلا ذكرا لأنه على طريق التشبيه فإذا شبهها بالظبي فقد شبهها بالظبية، فكأنه إذا قال كأنها ظبي قال كأنها ظبية» [20]، فهو هاهنا اتبع الإشارة بالانتقال من المذكر إلى المؤنث بتعليل واضح، بينما اكتفى سابقا بالقول إنه ورد في الشعر والنثر.

أما الجوانب الأخرى من عناصر الشروح ونعني بها النحو والبلاغة والتاريخ إلى آخر هذه العلوم، فلم تكن محل اهتمام بارز إلا في أضيق الحدود، وقد ذكر في مقدمته أنه سوف يعرض فقط لما غمض من إعراب، وقد لاحظنا في النصوص التي عرضناها مصداق هذا من دون أن يدخل في التفصيلات الدقيقة، ولا نجد عنده الميل إلى الاستطرادات واللجوء إلى الشرح المتجه إلى الإعراب مع أنه كان من الذين لهم باع طويل في هذا الميدان، وهذا آت من اتباعه هدفا محددا في هذا الشرح.

ولكننا لا نعدم بعض الملاحظات العامة التي لا تخرج عما تعارف عليه أكثر الشراح يعرضه في أخصر العبارات، وقد يقف مطولا عند بعض الملاحظات النحوية حين يكون المقام ملحا من مثل قول عنترة:

فيها اثْنَتانِ وأربَعُونَ حَلْوَبة   سودا كَخَافيةِ الغرابِ الأسحَم

فقـــد عرض لهذا البيت وما فيه من إشـــكالات يتطلـــب حلها للطالب المتعلم، لذلك يعرض لهذا من دون إســـراف يقول: «ويقال ناقة حلوبة وإبل حلوبة للتي تحلب: وقوله سودا حال من قوله: اثنتان وأربعون، وهو حال من نكرة ويجوز رفعـــه على النعت ولا يكون نعتا للحلوبة لأنها مفردة إذا كانت تمييزا للعدد وسودا جمع ولا ينعت الواحد بالجمع» [21].

وهـــذه وقفة إعرابية لها ما يبررها، فهذا بيت من الأبيات التي أُشـــكل إعرابها وتشـــعبت وجهات النظر حوله عند النحاة الذين ناقشـــوه. وهو لا يســـرف في الإعراب إلا في مثل الحالة الســـابقة، وهو كما نرى أيضا في حدود المعقول إذا ما قورن بغيره. وهو في الأغلب الأعم يشـــير إلى جانب واحـــد يختاره ويعرضه مـــن دون تفصيل. وقد يعـــرض أحيانا للخلافات النحوية بين المدارس المختلفة، وهذا في حالات نادرة جدا، فمثلا في قول امرئ القيس:

فلما أجزنا ساحة الحي وانتحى   بنا بطن حقف ذي ركام عقنقل

يقـــول: « ... والواو في قوله: وانتحى زائدة عنـــد الكوفيين، وهي عند البصريين للعطف وجواب لما محذوف لعلم السامع» [22].

وهذه الملاحظات لا تمثل ملمحا بارزا في شرحه، مثلها مثل مجموعة من الإشارات إلى معارف العرب القديمة والتنبيه على المقولات التاريخية المفســـرة لبعض الأبيات أو المواقع المرتبطة ببعض الأبيات، وهو ما شاع في أكثر الشـــروح بحيث يمكن اعتبارها من مســـتلزمات كل شـــرح في حدود معقولة.

ومن وســـائله المقربة لمعاني الأبيات اســـتخدام المقارنة من خلال بعض الأبيات المقربة للمعنى. وطريقـــة إيرادها إنما لتوضيح معنى البيت الكلي أو إحـــدى الجزئيات، لغوية كانت أم صرفيـــة، أو لترجيح معنى وتعضيده وهكذا، يشـــرح مثـــلا معنى «وتقصير يـــوم الدجن»، فـــي قصيدة طرفة، فالتقصير هنا باللهو، والعلة في هذا أن «يوم اللهو والسرور وليله قصيران ولذلك قال الشاعر:

فيومٍ مثل سالفة الذباب [23]

وقال النابغة في ضد هذا:

من أجل بغضائهم يومٌ كأيّامِ [24]

فالشاهد الشعري هنا جاء ليقدم غرضين، أولهما أنه جعله نظيرا للبيت المشروح موضحا فيه المعنى المراد مجسدا قصر اليوم، والآخر جعله نقيضا لمعنى البيتين.

وقد يأتي- أحيانا - بالشاهد لأنه يماثل بيت الشاعر في إحدى الصفات العامة من مثل صفة التفرد فيشير إلى التشبيه الذي ساقه طرفة في بيته القائل:

وجُمْجَمة مِثْلُ العَلاةِ كأنمَّا وَعَى الملتقى منها إلى حَرفِ مِبرَدِ

فبعد أن وضح المعنى أورد قول الأصمعي من أنه: «لم يأت بهذا التشبيه غير طرفة كما لم يقل أحد مثل قول عنترة [25]:

غردا يسُنُّ ذراعهَ بذراعِه قَدْحَ المكبِ على الزنّادِ الأجذم

فإيراد الشاهد الشعري إنما هو جزء من الشرح ووسيلة مفسرة من وسائله الموضحة للبيت المشروح بصورة أقرب إلى روح الشعر وأبلغ في التوصيل، كما لاحظنا من شواهده التي خدمت أغراضه، لذلك فهي مع قلتها، أتت محلية الكلام ومساهمة في إيصال الغرض الشعري، جاءت في الصلب لا الحواشي واستطراداتها، فإذا كان الشرح لصيقا بالنص فمن الواجب أن تكون أدواته قريبة أيضا ولصيقة بالأصل.

أما بقية مفردات خطته والمتمثلة في الإيجاز والتناسب بين المعنى واللفظ، فإنها قد تخللت شرحه، ونعتقد أنها أصبحت واضحة من قدرته في إدارة شرحه وتحققت من خلال ما جاء به من تبيين للمعنى ومفرداته، يلمسها من عايش هذا الشرح وقد وفى بها بتركيزه وإشباعه للشرح من دون إخلال أو إملال.

وبعد، فهذا هو شرح الأعلم فيه من علم وذوق صاحبه الشيء الكثير، وفيه من اتساقه مع منهجه وتأديته الغرض الوافي ما يحمد لصاحبه، كما أنه حوى باتزان تلك التفصيلات الكثيرة التي تعارف عليها الشراح من قبل، فجاء شرحه وافيا بالقصد من دون إفراط أو تفريط، فحقق

حاجة النص الشعري التوضيحية بأسلوب يوحي بأن النص أصل وحوله تدور كل الملاحظات، تنبع منه وإليه تعود، فنحن طوال قراءتنا للشرح يظل النص الشعري أمامنا واضح المعالم لم نفقده في تصورنا، لذلك يتحقق الإحساس الفني به بعد جلاء الغامض منه فقط.

* * *

ثانيا: المنهج اللغوي التعليمي: البطليوسي[26]:

المنهج اللغوي التعليمي يعني أن نسبة قضايا اللغة لها اعتبار ملحوظ وبارز، ويكشف لنا أن الشارح قد دخل النص الشعري واضعا نصب عينيه أن يكشف هذا الجانب ويزيد معارف المتعلم في شقها اللغوي، فالنص الشعري أصل لغوي أولا وأدبي في مرحلة تالية، وأن الشارح يرى من النص الشعري جانبه اللغوي بجلاء ووضوح لذلك يعيرها كل اهتمام، والمرء محكوم باهتماماته الخاصة، أما الجوانب الأخرى فلها اعتبار ثان. وهذا لا يعني أن الشارح قد نسي جوانب الشعر الأخرى وحاجاته المتمثلة في معارف أخرى، إنما يعطيها بعضا من الاهتمام، ليخرج المتعلم وقد اكتملت أمامه عناصر الفهم للنص، لتتم العملية التعليمية بشقيها اللغوي أولا وبقية العناصر الأخرى ثانيا.

إن البطليوسي (ت 494 هـ) هو ممثل هذا النوع من الشروح، وهو يتفق مع الأعلم وأصحاب المنهج التعليمي في غايتهم التي وصل إليها الأعلم معتمدا على ذوقه ومخزون علمه، مقيما جسرا من التوازن بين مختلف المعارف والتي تحولت إلى مزيج تعادلت نسبه، يمر من منظور ذوقه من دون الدخول في التفاصيل الدقيقة، أما البطليوسي فإنه يمس النص معتمدا على أقوال القدماء وإن احتفظ بالقصد المطلوب والإيجاز الذي تحتاج إليه طريقته في التعليم، فجاء شرحه موازنا بين حاجة التعليم في شقيها اللغوي والأدبي.

وتنص مقدمته على هدفه فيقول عن دواوين الشعراء الستة: «وقد سئلت شرحها وتقريبها وتخليصها»، فنحن هنا أمام هدف تعليمي واضح يشرح ما غمض ويقرب ما بعد فهمه ويضيف إلى هذا التلخيص، ومؤكدا بعد ذلك أنه سيعتمد على القدماء في شروحهم أو ما ذكروه بشأن هذه القصائد، يقول: «وكل ما ذكرته في الشرح، فمن كتب العلماء أخذته ومن مكنون أقوالهم استخرجته»[27].

وعند التدقيق في شرحه نجده قد التزم حرفيا بهذا الخط الذي رسمه فمن اليسير تماما أن نتبين اعتماده على أقوال العلماء السابقين، وما أثر عنهم من شروح وتفسيرات وملاحظات، بحيث يمكن اعتبار شرحه موجزا طيبا لما تناثر في دواوين الشعراء المصنوعة التي رافقتها تلك الملاحظات والشروح المنحدرة عن الرواد الأوائل. ولما كان حديثنا ينصب على الشعراء السبعة أصحاب المعلقات مع من ألحق بهم فإن النماذج التي سنعتمدها - التي تمثل نموذج شرحه - هي بعض هذه القصائد السبع، وفق ما يقتضيه السياق، مع ملاحظة أن البطليوسي - كالأعلم - لم يتعرض إلا لخمسة دواوين لامرئ القيس والنابغة وزهير وعنترة وطرفة ويضاف إليهم علقمة.

في هذا الشرح يبرز الهدف التعليمي اللغوي، فيتضاءل إحساسه بالمعنى بدرجة واضحة، يعرض لأقوال العلماء اللغوية، مع مس خفيف للمعنى، فهو لا يضيف جديدا للمتمرس في قراءة الشروح أو من له اطلاع بين في الشعر الجاهلي وفهمه ولكن فائدته تكبر وتتسع للمتعلم الناشئ أو صاحب الحصيلة البسيطة في فهم الأدب، ففيه اختصار وشرح مركز للقصائد السبع، فيشرح البيت في سطور قليلة موردا أهم نقاط النقاش والخلافات ووجهات النظر، وإذا ما برزت إطالة في بعض المواضع فإن هذه إذا قيست بعدد القضايا المثارة بها وقارناها عند غيره من الشرّاح لوجدناها مختصرة نسبيا، وسيتضح هذا حين نقارن بين شرحه والشروح التي اعتمدها مصدرا له، وحسبنا الآن أن نقدم مثالين دالين على طريقته ومنهجه.

- <u>المثال الأول:</u>

فَتُوضِحَ فالمِقْراة لم يعَفُ رَسمُها ... لِما نسجَتْها من جَنُوبٍ وشَمأَلِ

توضح فالمقراة: موضعان، وقوله لم يعف رسمها لم يندرس لما نسجتها أي للذي نسجت عليها من الريحين لأن الأرواح تأتي بالتراب فتمحو الآثار. يقول فهذا الرسم باق لم يتغير فنحن نحزن عليه فلو عفا لاسترحنا كما قال ابن الأحمر:

الا ليتَ المنـازلَ قد بليـنا   ولا يَـرْمـيْن عن شُـزَنٍ حَزينَا [28]

فإن قيل أين فاعل نسـجتها فإن في ذلك أجوبـة منها أن تضمر الريح وتجعلهـا فاعلة، وإن لم يجـر لها ذكر لدلالة الكلام عليهـا مثل قوله تعالى «حَتَّـى تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ» [29]. ويجوز أن تكـون زائدة في الإيجاب على قول أبي الحسن، فيكون التقدير لما نسجتها جنوب وشمال، ويجوز أن يكون فاعل نسـجت ضميرا وما يؤنث على المعنى كما قالوا ما جاءت حاجتك، بالنصب، فأنث ضمير ما حيث كانت الحاجة، ويجوز إذا جعلت من زائدة في قول أبي الحسـن أن تجعل ما مصـدرا فلا تقتضي أن يعود عليهـا ذكر فتكون الهاء عائدة على المقراة. ويجوز أن تكون الهاء للمواضع المذكورة كلها، وقال رسمها ولم يقل رسومها اكتفاء بالواحد عن الجميع كما قال [30]:

بها جيف الجسرى فأما عظامها   فبيض وأما جلدها فصليب

- <u>المثال الثاني:</u>

رأيت المنايا خبط عشواء مَن تُصب   تمته ومَنْ تخطِئْ يعمَر فَيَهْرمِ

الخبط ضرب اليدين والرجلين بالأرض، والعشواء التي لا تبصر بالليل فهي تخبط كل شـيء تطؤه، ويقال عشـا يعشـو: إذا جاء على غير بصر، وعِشي يعشَى إذا أصابه العشاء.

وإنما يقول المنايا تأتي على غير قصد لأنها تخبط خبط العشواء، فمن أصابته مات ومن أخطأته عاش وهرم. قال أبو بكر: وليس الأمر كذلك كما قال، المنية مأمورة تأتي لوقتها عن قضاء وقدر [31].

هذان نموذجان يبينان طريقته في الشرح السائر بين البسط والاعتدال، مع وجود نماذج أخرى تقف بين هذين النموذجين بعضها يمتد إلى سـطور تصل إلى ضعف المثال الثاني، والبعض الآخر يقل حتى يصل إلى سـطرين أو ثلاثة أسـطر. ولكنه في أمثلته المطولة والمبتسرة لا يغادر خطه الأساسي المتمثل في الاهتمام اللغوي بغريبه وإعرابه وخلافاته، متكئا - كما سنبين - على من سبقه من العلماء من دون إضافة تذكر، اللهم إلا في عملية الاختيار والتنسـيق والاكتفاء بأقل عدد من الألفاظ والأمثلة. وقد يقفز إلى النتيجة المقررة من دون الاهتمام بجزيئات المناقشة.

إن المثال الأول يقدم طريقته في أحسن حالاتها من حيث البسط في الشرح والاقتباس والاجتهاد والتوفيق، ونستطيع أن نحدد معالم هذا الشرح فيما يلي:

- وقف أولا أمام المفردات والتراكيب اللغوية وراح يوضح معناها ومقصدها «فتوضح والمقراة» موضعان، «لم يعف رسمها» لم يندرس. «لما نسجتها أي للذي نسجت عليها من الريحين». فهنا، في المقطعين الأولين، عرض لألفاظ رأى حاجتها إلى التفسير، فجاء بأقل قدر من التفسير، الكلمة ونظيرها أو ما يوضحها. أما في المقطع الثالث فهو أيضا يفسره بالطريقة نفسها، ولكنه لاحظ في «لما نسجتها» لطيفة لغوية وهي أن «ما» هنا بمعنى الذي هو استعمال لغوي قد يغمض على المتعلم المبتدئ، أو هي فرصة ينتهزها ليشير إلى هذا الوجه من وجوه ما.

ونلاحظ أن توضيحاته هذه مبتسرة، كلمة ترادف فيها كلمة أو تؤدي معناها، أو في مقام التنبيه من مثل الإشارة إلى أن توضح والمقراة موضعان، فهذه الإشارات كافية في حدود التعلم اللغوي وفهم أقل قدر من معنى البيت، ويقابله من يريد أن يتوسع في فهم القصيدة، حينئذ يسعى إلى تحديد هذه المواقع على الطبيعة، ليواكب إشارتها ويقارنها بغيرها من المواقع وآثارها النفسية في الشاعر، ودلالتها عنده وما صلتها «بمأسل» و«دار جلجل» إلى آخر هذه الاستطرادات لمن يريد أن يدرس القصيدة دراسة تفصيلية ويربطها بأشعار الشاعر الأخرى. أما شارحنا فحسبه أن يبين للقارئ والمتعلم أن الشاعر وقف أمام هذين الموضعين اللذين بقيت بقية من رسميهما بفعل الرياح المتعاقبة عليهما.

وقد يتبع شرحه للألفاظ بتعليل يمس المعنى العام حين تستدعي العبارة هذا، لذلك لم يكتف بشرح تركيب «لما نسجتها» في معناه اللغوي المحدد فقط إنما حاول أن يبين معناه وقصد الشاعر مثلا قال معللا: «أي للذي نسجت عليها من الريحين لأن الأرواح تأتي بالتراب فتمحو الآثار، يقول فهذا الرسم باق لم يتغير».

- في هذه المرحلة، وعند هذه النقطة، دخل في حدود تفسير المعنى الإجمالي، الذي يقدمه إلينا في عبارة موجزة وسريعة، فلا يشغل نفسه بتفسير أو تبيين لجوانبه المتعددة والانطباع الذي يتركه وأين موقع الشاعر

من هذه التجربة، فهو لصيق بالألفاظ يخشى مغادرتها والبعد عن دلالاتها الحرفية محكوم بفهمه اللغوي العام الذي يجس المعنى جسا رقيقا لا عمق فيه ولا تفصيل مفيدا، وحسبه إشارات وعبارات بسيطة يتبعها بشاهد يغني أحيانا عن التفضيل وأحيانا يعجز.

ونحن هنا لا ننفي أنه أشار إشارة لطيفة إلى قصد الشاعر في حدود إمكاناته، وهي تُغني المقتصد الذي يريد أن يفهم النص من وجهه الأول، قال: «فهذا الرسم باق لم يتغير فنحن نحزن عليه فلو عفا لاسترحنا». فهو هنا أشار إلى أحد الوجوه، وقد يكون هذا الاستنتاج والاجتهاد معقولا، خاصة أنه قد أردف شرحه للبيت بشاهد يعزز المعنى الذي ساقه، ولكنه لم يزد على كونه ناقلا من مصادره التي يستمد منها معلوماته وقد نقلها بحرفية مع الاختصار [32].

- ولكنه - كما نلاحظ في هذا الماثل وغيره - سرعان ما يتجه إلى الإعراب وما في حكمه من موضوعات العربية، حيث نراه ينهمر في تفاصيل ودقائق تشي بمدار ومحور تفكيره، وفيه جلاء للخط العام الذي ينتظم شرحه. ويفرد بعد ذلك ثلثي كلامه للحديث عن الأوجه الأعرابية، فقد تساءل عن فاعل نسجتها وكانت إجابته متعددة، منها «أن تضمر الريح وتجعلها فاعلة»، ويعلل هذا بقوله: «وإن لم يجر لها ذكر لدلالة الكلام عليها». أما شاهده فهو الآية القرآنية «حتى توارت بالحجاب». أما الوجه الآخر فهو أن تكون من زائدة على قول أبي الحسن فيكون تقدير العبارة «لما نسجتها جنوب وشمال». ووجه ثالث هو أن يكون فاعل نسجتها ضميرا وما يؤنث على الفعل، ومثاله «ما جاءت حاجتك بالنصب» فأنث ضمير ما حيث كانت الحاجة».

ويتابع عرضه الإعرابي. وعندما نقارن حديثه المطول هذا بما جاء عند ابن الأنباري مثلا ندرك أنه لم يبتعد كثيرا عن مصادره الأساسية، وفي الوقت نفسه لامست هذه القضية هوى في نفسه الميالة إلى الجانب اللغوي من شرح الشعر.

وحين نسلط الضوء على النموذج الثاني سنلاحظ أنه قد تخلى عن التفاصيل الكثيرة، فليست فيه وجوه إعرابية أو مشكلات لغوية بارزة، لذلك جاء شرحا مبسطا لا تفاصيل فيه، نعم لقد فسر معنى الخبط

وما أسـهله، وأمسك بتلابيب كلمة «عشواء» فراح يدور حول تصريفها، ثم فسر البيت تفسيرا عاديا لا روح فيه ولا إضافات تذكر، ثم يعلق على قول الشـاعر من أن المنايا خبط عشـواء، فيرى أن الأمـر ليس كذلك، فالمنية «مأمورة تأتي لوقتها عن قضاء وقدر».

وهذا قول صحيح، في مجال العقيدة، ولكن هذا الشاعر الجاهلي يسـتقرئ الواقع ويشـير إليه، فيرى أنه ليس هناك ما يفسره له سير المنايا بين الناس، لذلك انصرفت تأملاته إلى هذا الجانب فهو «خبط عشـواء» نسـبة إلى فهم، وليسـت كذلك بالنسـبة إلى نظام الكون، فالشـاعر في مقام المعاناة الخاصة به والمحيطة به، وقد رأى الحرب الطاحنة بين القبيلتين والشـباب الذي يتسـاقط فيعرج على تأملات الحياة فيرى نفسـه وقد عاش «ثمانين حولا». ودب السأم فيه، لذلك كان تعليقه هذا على المنايا. نعم إن للكون سـنته ولكن من منا لا يحزن ويتأمل ويسخط.

ولكننا لن ننسـى أنه في مقام التعليـم وتقريب المعنى بعيدا عن تركيبات البيت الشعري إلى السياق النثري المفهوم، لذلك يمثل اجتهاده عونا طيبا لنا.

ومع أن شرحه يكاد يكون متزن الأركان، إلا ما ندر، فإننا نلحظ أحيانا أنه يوجز في شرحه فيصل إلى سطر أو سطرين مع حاجة البيت إلى شرح أكثر تفصيلا وحاجة صوره العامة إلى وقفة خاصة، ومثالنا على هذا شرح هذين البيتين لطرفة، الأول:

كَأنَ جناَحَيْ مَضْرحي تكنفا حِفَافَيه شكا في العَسِيبِ بمِسردِ

المضرحي: النسر. وتكنفا: أحاطا. الحفافان: الناحيتان. وشكا: دخلا. العسـيب: الذنب. والمسرد: الإشـفافية. شـبه ذنبها بما عليه من الشعر وخطراته يمينا وشمالا بجناح مضرحي إذا قلبها في طيرانه [33].

والمثال الآخر:

لها فَخذان أكمل النَّحض فيهما كأنهمـا بابـا منيـفِ ممَـرَّدِ

النحض: اللحم. المنيف: الباب المشـرف. الممرد: المملس. يقول هذه الناقة اكتمل لحم فخذيهـا، وكأنهما جانبا باب لقصر وثنَّى الباب على إرادة جانبيه» [34].

فهـــذان البيتان يمكن تناولهما بصورة أكثر تفصيلا، وخاصة أنهما من الأجزاء العصية في هذه القصيدة، إذا نظرنا إلى ســـياقهما ضمن وصف الناقة المبســـوط والذي سجل فيه الشـــاعر ملامح خاصة بالبيئة المحلية يحتـــاج إليها المتعلم بعد أن بعد العهد بالصحراء، وقد أورد في بيته الأول صـــورة متميزة لذنب هـــذه الناقة حين جعله كجناحي نســـر، وحين نتأمل شطرة البيت الثانية نرى أن الحاجة ماسة إلى وقفة أطول من الشارح.

إذا انتقلنا إلى جانب مهم من شـــرحه - ونعني به مصادره - فســـنجد أنه قد حدد منذ البداية طريقته معبرا عنها بقوله: «فمن كتب العلماء ومن مكنون أقوالهم اســـتخرجته»، وسنرى هذا في الأمثلة القادمة حين نرد ما أخـــذه على أصله، ونبين ما أخـــذه بنصه، أو اجتزأ منه قافزا إلى خلاصة القول من دون التفاصيل مـــع المراوحة بين الأقوال، وخصوصا اختياره ما يتلاءم مع ذوقه ونظرته اللغوية.

نستطيع القول باطمئنان إن البطليوسي قد استمد شرحه - فيما يتعلق بالقصائد الخمس الداخلة ضمن القصائد السبع - من أصلين أساسيين، هما شـــرح ابن الأنباري وشـــرح ابن النحاس، في مراوحة بين الشـــرحين مـــع إدخال بعض المعلومات العامة معتمـــدا فيها على ثقافته العربية، وفي الوقت نفســـه تتردد بعض الأســـماء التي نفتقدها في هذين الشرحين من مثل القتيبي وأبي علي القالي، وهذا الاعتماد نجد ما يشـــبهه عند الأعلم الذي أخذ منهما كذلك، فكلا الشـــارحين يســـتمد من معين واحد. ولكننا نرى أنه في القصائد الخمس قد اعتمد في شـــرحها على هذين الأصلين اللذين أشرنا إليهما. وإن لم يتقيد تقيدا تاما بهما، كما فعل التبريزي، فهو يســـتفيد منهما استفادة كاملة بتنسيق واختيار فيما بينهما، ثم يصوغ هذا كلـــه في عبارته الخاصة مضيفا إليهمـــا كثيرا من الملاحظات التي جمعها من مصادر متعددة.

أما بقية الشـــرح فلعله اســـتمده من أصول الدواوين المشـــروحة التي انحدرت إلى الأندلس، وقد حوت من الملاحظات والأخبار والتعليقات شيئا كثيرا سهلت على البطليوسي عمله. وبهذا تتحقق مقولته من أن شرحه من مكنون أقوال العلماء وبالمثال تتضح الحال كما يقال:

1 - المثال الأول:

ويومَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيزَةٍ   فقَالتْ لَكَ الوَيْلاتُ إنَّكَ مُرجِلِي

الخـــدر هنا الهودج، منه أســـد خادر ومخـــدر أي داخل في أجمة مثل الخدر. وعنيزة اسم امرأة وقيل اسم هضبة. رُوِي: «ويوم دخلت الخدر يوم عنيزة» ويقال: رَجِل الرجُل يَرْجَل رَجَلا إذا لم يترجل، وأرجلتُه أحوجته أن يمشي راجلا. وقوله إنك مرجلي، أي إني أخاف أن تعقر بعيري كما عقرت بعيرك فتحوجني أن أمشـــي راجلة. «ويوم دخلت» منسوق على قوله «ويوم عقرت» للعذارى [35].

في هذا الشـــرح يزاوج، باختصار، بين شـــرح ابن الأنباري وشـــرح ابن النحـــاس [36]، ملتقطا الجانب العام والمشـــترك بينهما حاذفا التفصيلات والشـــواهد، فنجد أن ابن الأنباري وابن النحاس اشـــتركا في شـــرح كلمة «الخدر»، وبينما يكتفي الأخير بأنـــه الهودج، يواصل ابن الأنباري المقارنة اللغوية قائلا: «ومن ثم قيل أسد خادر ومخدر، أي في أجمة مثل الخدر»، وهو ما نقله البطليوســـي في شرحه. واشتركا - ابن الأنباري والنحاس - في شـــرح كلمة عنيزة، فجاء كلام الأخير مركزا، بينما أسهب ابن الأنباري في التوضيح والتفسير فاختار البطليوسي الاختصار.

وينفرد ابن الأنباري برواية أخرى مســـندة وهي «ويوم دخلت الخدر يوم عنيزة»، فيتابعه شـــارحنا. واشترك الشرحان كذلك في الوقوف عند «رجل الرجل يرجل رجلا»، فتابعهما مع اهتمام خاص بقول ابن الأنباري مع إضافة بســـيطة موضحة للقصد، وينقـــل بعد ذلك نص ابن النحـــاس «إني أخاف أن تعقـــر بعيري كما عقـــرت بعيرك»، مضيفا عبارة «فتحوجني أن أمشـــي راجلـــة»، وهو قول ابـــن الأنباري «فتدعني ذات رجلـــة»، وكذلك قوله «ويوم دخلت منسوق على قوله ويوم عقرت للعذارى» هو نص ابن الأنباري نفسه.

وهكذا نجده يزاوج بين الشـــرحين مختصرا وموفقا ومختارا، فيســـتوي الشـــرح عنده وقد خلا من التفصيل، مؤديا الغرض التعليمي كاشـــفا اتجاهه ومزاجه من دون أن يبين إبداعه وقدرته في التفســـير والاجتهاد في الشـــرح، وهذا ما نلمســـه في الشرح كله مع التنبيه على حريته في التصرف والاختيار مع إضافات بسيطة.

وقد يستهويه النقاش اللغوي فيتابعه ناقلا إياه بنصه من دون تصرف يذكر، وهذا ما سيوضحه المثال التالي:

2 - المثال الثاني:

يُؤخَّر فيُوضَع في كتابٍ فيُدَّخر ... ليومِ الحِساب أو يُعَجَّل فيُنْقَم

قال بعض أهل اللغة يؤخر بدل من يعلم. قال أبو بكر، وغير صحيح عند أهل اللغة العربية لأن الشيء إنما يبدل من الشيء إذا كان في معناه مثل قولك «إن تعطني تحسن إلي أشكرك»، فتحسن بدل من تعطني، لأن العطية إحسان وليس التأخير العلم. والذين ذهبوا إلى بدل الغلط لا يجوز في الشعر، وأجاز سيبويه إسكان الفعل للشاعر إذا اضطر يرده إلى أصله مثل قول امرئ القيس «فاليوم اشربْ غير مستحقب»، وقيل يؤخر جواب النفي، والمعنى فلا تكتمن الله في نفوسكم يؤخر. يقول: إن لم تكشفوا ما في نفوسكم عجل الله لكم العقوبة فانتقم أو أخركم ليوم الحساب [37].

في هذا النص الذي غلبت عليه المسحة الإعرابية يكاد يكون الشارح ناقلا مختصرا عن ابن النحاس [38]. مع حذف بعض الاستطرادات، مضيفا الشاهد الشعري لتأكيد رأي سيبويه بينما أغفله ابن النحاس لشهرته، وقد ورد عند ابن الأنباري موضع آخر [39]. وختم نقله بشرح مبسط للمعنى ساقه بعباراته وإن اعتمد فيه على ما ورد عند ابن الأنباري.

ونلاحظ أنه في عرضه هذا البيت يكاد يكون شرحا لدرس من دروس النحو وبالذات في بدل الفعل من الفعل ومتى يكون، وبدل الغلط، ورأي آخر قدمه من دون ترجيح. ومن الواضح أنه أنكر الوجهين الأول والثاني اعتمادا على إنكار ابن النحاس لهما وأدار الرأي الثالث من دون أن يوضحه متابعا لابن النحاس، فإذا كان الأخير يعرض رأيه للعلماء فإن الذي يقوم بالتَلخيص ويُبسِّط الآراء كان من الواجب عليه أن يدلي برأي أو يضرب عن الخلاف صفحا، ولكن ميله اللغوي أغراه بمتابعة هذا الحوار.

ومع أن البطليوسي اعتمد على الشرحين السابقين كما بينت فإنه من جانب آخر نلاحظ اعتماده، كذلك على الآراء العامة والأقوال الشائعة، ويدخل كذلك أسماء لعلماء لم ترد أسماؤهم في هذين الشرحين، وأبرز هذه

الأســماء أبو علي القالي الذي كان له الدور الكبير في نقل هذه الدواوين من المشــرق إلى الأندلــس، وعنه انحدرت هذه النصوص ولعلها كانت مشــفوعة ببعض الملاحظات تماما كما فعل في أماليه المشهورة، هذا إذا لم يثبت عندنا أن له شــرحا خاصا كما بينا في تاريخ الشــروح، وقد تردد اســمه في هذا الشرح في مواضع عدة، فيرد في مجال التوثيق والشرح، ومثال الأول ما ذكره فــي مقدمة قصيدة زهير، قال: «الوزير أبو بكر في هذه القصيدة أربع قواف رواها أبو علي كلها بالفتح ورواها غيره بالكســر وهي المتثلم ومجثم ومنشــم ومحرم» [40]. ويذكره في معرض شرحه لبيت امرئ القيس:

غَدائِره مُستشْزِرَاتٌ إلى العُلا تَضِل المَدَارى في مُثنى ومُرْسَلِ

يقــول: «وروى أبو علي تضل العقــاص وهو جمع عقيصة»، ويتابعه في التفســير قائلا: «وقال في تفســيره: وربما عقدت المرأة عقيصة من شعر غيرها فتصلها بشعرها» [41].

ومثله في الشرح كذلك قوله في شرح البيت:

وتضحي فَتِيتُ المِسكِ فوقَ فِراشِها نؤومُ الضّحى لم تَنتطِقْ عن تَفَضلِ

«قــال أبو علي هذا البيت فيه ثلاث تبيعات، والتبيع أن يريد الشــاعر ذكر شيء فيتجاوزه ويذكر ما يتبعه في الصفة وينوب عنه بالدلالة فوصف في البيت بالترف والنعمة وقلة الامتهان في الخدمة» [42].

ويأخذ عنه في الإعراب من مثل قول عنترة: «كالعبد ذي الفرو الطويل الأصلم»، «قال أبو علي: تقديره البيت كالعبد الطويل ذي الفرو - والأصلم نعــت الفرو» [43]. وتطرد بعد ذلك إلى اســتعانته بأقــوال العلماء من مثل القتبي وأبي الفرج الأصفهاني [44].

وهذا يقدم لنا صورة واضحة لمحاولته الخروج من أسر الشروح المعتمدة بين يديه بحيث يســتعين بكل ما أثر من ملاحظات متفرقة في الكتب وإن كانت في أصلها تعود إلى الشــرح نفسه وتســند إلى المصادر الأولى ذاتها فيعود إلى الحيز الذي كان فيه وإن لم يخرج عما أثر عن القدماء [45].

ولكننا نسجل له، بجانب قدرته على الإيجاز والاختصار والحذف غير المخــل، محاولته الخروج من مصادره، كمــا بينا، فهو يتحرك بين أكثر من مصدر، وهذا يجعله أكثر تحررا وقدرة على التصرف؛ فنراه يطعم شــرحه

بمقارنات شعرية لطيفة لشعراء محدثين لا ينتمون إلى عصر الاستشهاد، فنقرأ أبياتا للبحتري مثلا، ففي الشرح الذي ذكرناه والذي نقله عن الأصبهاني نجده يدخل بيتا للبحتري بين كلامه قائلا : «يقول ليس الصباح بأمثل وهو فيك، أي يريد أن يجيء منكشفا متجليا لا سواد فيه كما قال البحتري وإلى هذا أشار [46]:

فأزرق الليلِ يَبْدو قَبْل أبْيَضه والغيثُ يبدأ قطرا ثم ينسكبُ

وهذا لم يكن عفو الخاطر، ففي الوقت الذي يضرب صفحا عن شاهد شعري قديم عند الأصبهاني يورد بيتا من الشعر الحديث. هذا يدل على أنه قاصد ومتعمد الربط بين القديم والحديث، وهو اهتمام خاص بالمقارنة الموضحة للأبيات، لذلك نجده يستشهد بشعر أبي تمام موضحا من خلاله قول عنترة:

يُخْبِرك من شَهدَ الوقَيعةَ أنني أغْشى الوَغىَ وأعفُّ عندَ المَغْنَم

يقول: «إذا حاربت لم أشتغل بمغنم حتى أظفر بعدوي وأغلبه. وقد بيَّنه أبوتمام فقال [47]:

إن الأسودَ أسودَ الغابِ همتُها يوم الكريهة في المَسْلوبِ لا السَّلب

ففي هذه المقارنة استطاع أن يدفع بشرح المعنى دفعة إيضاحية قوية أغنت عن كثير من فضول القول، ودلت على ثقافته وقدرته على التقاط الشاهد المعبر عن المعنى المراد.

وقد أحس هذه الفائدة وجدوى المقارنة لذلك يعود بعد سطور إلى الاستشهاد بقول أبي تمام أيضا في معرض شرحه لبيت عنترة :

عَهدي به مَد النَّهارِ كأنمَّا خُضِبَ البَنانُ ورأسُهُ بالعِظلِمِ

يقول: عهدي بهذا الفارس وقد تركته مضرجا بدمائه كأنما خضب رأسه بعظلم وبنانه بمثلها وكنى بالبنان عن الكف. والرأس والكف موضع الخضاب، وقد أحسن أبو تمام حين يقول [48]:

بسُنةِ السيفِ والخطِّى في دَمِه لا سنة الدينِ والإسلام مختضب

فهو هنا اختار القصيدة المتلائمة مع روح عنترة، فبائية أبي تمام، فيها من جرس الحرب شيء كثير، فجاء تمثيله مجسدا جو البيت الخاص، وقد وقف موقف المستحسن والمعجب وليس فقط موقف المقارنة والتوضيح.

وللمتنبي كذلك نصيب من استشهاداته، فإذا كان أبو تمام في بائيته يصف جو الحرب في عمورية، فالمتنبي هو الأقرب إلى وصف السيف في مجال الفخر، فهذا طرفة يفتخر بسيفه قائلا:

حُسامٍ إذا ما قمتُ مُنْتَصِرا بِهِ ... كَفَى العَوْدَ منهُ البدْءُ ليسَ بمِعْضَدِ

فيقارنه ببيت المتنبي قائلا: وهذا مثل قول أبي الطيب [49]:

فظل يُخَضِّبُ منها اللَّحى ... فتى لا يعيد على الناصِلِ

وهذه هي إحدى محاولات البطليوسي للخروج من إسار مصادره التي يتكئ عليها كثيرا، فالاستشهاد بالشعر أصل من أصول الفهم الدقيق للشعر، وقد أثبت البطليوسي أنه معلم يعي مهمته التعليمية.

ومن الملاحظات الطيبة التي تسجل له في تلك المحاولات المتناثرة التي تشي بمحاولته فهم الترابط بين الأبيات وأثر بعضها في بعض، أنه يكتفي أحيانا بالإشارة إلى تكامل المعنى فيما بينها، مثلا بيت عنترة القائل:

تُمسي وتصْبحُ فوقَ ظهْرِ حَشيَّةٍ ... وأبيتُ فوقَ سَراةِ أدهمَ ملجمِ

يقول: السراة الظهر ومعنى البيت فيما بعده:

وحَشيتي سَرْجٌ على عَبْلِ الشَّوَى ... نَهْدٍ مراكلُهُ نبيلِ المحزمِ

فبعد أن يشرح ألفاظ البيت يقول: «معنى هذا البيت أن هذه المرأة تمسي وتصبح على فراشها وأنها في (حفظ) ودعة وراحة وأنا في مشقة وتعب لأني في غزو، ففرشي سرج على صهوة فرس». وقد أخذه أبو الطيب فقال [50]:

مَفرشي صَهْوةُ الحِصَانِ ولكنْ ... قميصي مَسْرودة مِنْ حَديدِ

ففي شرح هذا البيت اهتم بربطه بما يليه لتضمن المعنى فيه وتداخلهما في أداء هدف واحد، لذلك أدرك أن الكلام عنهما لابد أن يكون متصلا. ويضاف إلى هذا أنه عاد مرة أخرى إلى التمثيل والتوضيح من خلال الشعر المحدث القريب من عصره، وشفع هذا كله بالإشارة إلى أن المتنبي قد استوحى أو أخذ هذا البيت وفق عبارته، فهو إذن درس مزدوج الهدف من الشرح والتوضيح والنقد.

ومن الأمثلة الجيدة في هذا المجال تعليقه على بيت عنترة أيضا:

حُييتَ من طَلَلٍ تقادمَ عـهـدُهُ   أقـوى وأقْـفَـرَ بعدَ أمِّ الهَيثَمِ

قال: هذا البيت لا يحسن إلا بأن يروى قبله بيت:

وأقـولُ (لما أن) عرفت ديـارهـا   والعين تذرف بالدموع السُّجَّم

حييت من التحية، في الأصل للملك، ومنه التحيات لله. والطلل ما كان له شـــخص في بقية الحائط، وقال الخليـــل: طلل الدار به كالدكان تجلس عليه. وقوله تقـــادم أي قدم العهد به وطال. وأقوى خلا قال الله عز وجل «نَحْنُ جَعَلْنَاهَـــا تَذْكِرَة وَمَتَاعا لِلْمُقْوِينَ». يعنـــي النار وإنها تذكرهم جهنم وينتفع بها المقوون الذين فني زادهم كأنهم خلوا من الزاد. يقول: لما عرفت ديار عبلة بعد أن أنكرتها لطول العهد بها قلت: حييت من طلل قدم عهدي به، وأقوى وأقفر بمعنى واحد ولكنه كرر لاختلاف اللفظين [51].

فنحن نلاحظ أنه في شـــرحه لهذا البيت كانت أهم إشـــاراته هي تلك التي ســـاقها في أول الشـــرح حيث بين أن معناه لا يحسن إلا إذا روي قبله البيت الذي ذكره ولم يضف شـــيئا يوضح هذا الأمر، ولعله رأى أن القصد واضح لا يحتاج إلى بيان، أو لعله رأى أن الشاعر انتقل من قوله:

وَتحُـل عَبْلة بـالجِـواءِ وأهْـلـنـا   بـالحَـزْن فالصَمَّان فالمتثلم

إلى التحية في البيت المشروح. ولا شك أن في هذه النقلة فجوة يحسن أن تسدها رواية هذا البيت، وهذا يوضح لنا أن البطليوسي متابع لتطورات المعنى في سياق القصيدة.

أما بقية شـــرحه للبيت فلا جديد فيه يضاف إلى ملاحظتنا السابقة، ولكننا نشـــير هنا مسرعين إلى أن شـــرحه هذا تضمن استشهادا بالقرآن الكريم، وهو قليل في شـــرحه، كما أنه لاحظ أن البيت احتوى لفظين في معنى واحد فأشار إلى هذا مبررا إياه بأنهما مختلفان، وهو ما اختاره أكثر الشـــراح معتمدين على أن العرب تكرر إذا اختلف اللفظان وإن كان المعنى واحـــدا، هذا قول أكثر أهل اللغة على حد تعبير ابن النحاس، بيد أنه أورد من جانب آخر ما ذكره أبو العباس من أنه لا يجوز أن يكرر شـــيء إلا وفيه فائدة [52]، ولا شـــك في أن البطليوســـي اختار الأشهر وأضرب عما عداه من أقوال.

ومن الإشـــارات الداخلة في هذا الموضوع ما ذكره تفصيلا حين عرض لبيتي امرئ القيس في وصف الليل:

فَيَالَكَ من لَيل كأن نجـومَـهُ بكُل مغار الفَتْلِ شَـدَّتْ بيَذْبُلِ
كأنَّ الثرَيا عُلِّقتْ في مَصَامِها بأمراسِ كتَّانٍ إلى صمّ جَنْدَلِ

قـــال أبو بكر: ما رأيـــت أحدا نبه على هذين البيتـــين، وذلك أن الأول منهمـــا يغني عن الثاني والثانـــي عن الأول ومعناهما واحـــد، لأن النجوم تشتمل الثريا، كما أن يذبل يشتمل على صم جندل. وقوله: شدت بكل مغار الفتل مثله قوله: علقت بأمراس كتان [53].

ولا شـــك في أن هذه لفتة من جانبه حين تلمس التشـــابه والتماثل في جوانب البيتين، ولكن فهمه وقف عند حدود النظرة العقلية المجردة معتمدا على دلالة اللغة وتقارب معنى الألفاظ واشتمالها على المعنيين، وغابت عنه الصورة الجميلة التي قدمها لنا البيتان والتكامل النفسي بينهما، فهمّ الليل الطويل الجاثم على صدر الشاعر جعله يصرخ زافرا ألمه «فيالك من ليل.. إلخ»، فهذه حركة النفس المتألمة والمتأملة في النجوم المشدودة التي لا تكاد تتزحـــزح. وبعد أن أعطى صورة كلية لليل ونجومه عاد إلى مســـقط تأمله الأول للنجوم التي هي مقياس وقته كعقارب الســـاعة التي لا تكاد تتحرك، فراح يتناول هذه الجزئية مفصلا. ولا شك في أن الشاعر حين وسع تأمل هذه الصورة وأشاعها في بيتين إنما يجسد الثبات والبطء فيما يحيط به.

ولكن أســـلوب البطليوســـي ووجهة نظره اللغوية هي التي أسلمته إلى الترتيب المنطقي للألفاظ، وحالت بينه وبين النظر إلى تلك الأنسجة الحية المجسدة لحالة الشاعر.

إن مجمل القول في شـــرح البطليوسي أنه شـــرح يقوم على أساس تعليمي لغوي، يتوصل إلى هدفه بشـــرح المعنى مع إدخال بعض المعارف العامة مـــن معلومات تاريخيـــة وبلاغية هي في أغلبها بســـيطة، ومن الشـــواهد المعروفة التـــي وردت ضمن الشـــروح التي مثلـــت مصادره الأساســـية [54]، فهـــو يقرب للمتعلم مـــا تعارف عليـــه العلماء من قبل وتناقلوه، وأغلبها ملاحظات يمكن نســـبتها إلى من سبقه، أما اهتمامه الأكبر فمنصب على الجزء اللغوي منها وهو حريص على إيراد فحواها

مختصرا اختصارا غير مخل، ثم ينتقل فجأة إلى الرأي الأخير والنتيجة المستقاة من التفصيلات، وفي شرحه نموذج واضح لتحكم العقل اللغوي في النص الأدبي ومحل اجتهاده فيه.

ثالثا: معلمون ملفقون: التبريزي والجواليقي

إن هذا الاتجاه غالب على بعض كتب الجيل المتأخر من مؤلفي الأدب، فقد أخذ الأدب القديم صفة القداسية لأنه الأصل الأول للثقافة الأدبية وللتمكن اللغوي علاوة على المادة التاريخية التي يحملها، لذلك تعلقت الأجيال التالية لجيل الصدر الأول وفترة الازدهار بما انحدر إليها، وسدت بيدها مجالات الإبداع ولم تعر انتباها لبعض النظرات والمحاولات الجادة والناضجة، فضيقت على نفسها فضاقت بها السبل، وانحصرت في ضنك عسير تكشفه هذه المجموعات من الكتب والمؤلفات المقلدة لما سبقها أو ملفقة بينها.

إن هناك نوعين من تلك الكتب، بعضها يلفق بالبسط حيث يحوي مجموعة من الكتب نثرت مادتها فيه من دون أن تضيف شيئا جديدا عدا التلفيق والتنسيق لمادة هذه الكتب، وهذه هي الكتب المبسوطة التي تحوي مجموعة مؤلفات في كتاب واحد، وقد يكون منها بعض الكتب التي لا يأتي مؤلفها بجديد إلا أنه أوتي حظا من التنظيم والترتيب، فيجمع مادة موضوع ما من مصادره الرئيسية فيضعها في مؤلف واحد تسهيلا للباحثين. ومن هذا النوع كتب الثقافة العامة التي تحوي مادة غزيرة ومتنوعة يستفيد منها طالب العلم.

أما النوع الثاني فهو الملفق المختصر، وأصحاب هذا النوع من التصانيف إنما يؤلفون هذه الكتب للطلبة، وليستفيد منها المعلمون في أداء مهمتهم، ولذلك ينحون بها إلى البساطة واختيار أهم ما يمثل المادة الرئيسية، ومن هنا ينحصر جهدهم في التلخيص أولا والتلفيق ثانيا بين كتابين أو أكثر. لهذا يكون، في أحيان كثيرة، تلفيقا ساذجا لا ماء فيه ولا رونق وفق حظوظ الملفقين من المعرفة والفهم، فبعضها يأتي وقد احتوى على تلخيص جيد شامل للفكرة الرئيسية، فيكون التلفيق مقبولا فيه تناسب وتكامل بين

المـواد الملفق بينها، فلا يند ما يشـي بجهل المؤلف بالمـادة التي بين يديه، وفيه تكامل يؤدي المعنى آخذا من كل شـرح أهم ما فيه فيضيفه إلى المادة المشتركة ليستوي شرحا جديدا ينسب إلى مؤلف آخر، أما في حقيقته فهو قديم أعيد ترتيبه ونسخه.

إن خير من يمثل هذا الاتجاه هو الخطيب التبريزي، ويضم إليه تلميذه أبو منصور الجواليقي، فهما يتفقان منهجا وأسلوبا، وكلاهما ارتقى نفس المنصب العلمي ففيهما تجمعت خصائص التعليم والتلفيق، مع تمكن ظاهر في فهم التراث واحتواء جيد للمعارف السـابقة، وإن ظلا في حدود المنهج الذي اعتنقاه.

أولا: الخطيب التبريزي (321-502هـ) [55]

لقد شـرح التبريزي عددا وفيرا من دواوين الشعر الجاهلي، من أبرز شـروحه وأشهرها شرحه للمفضليات والحماسة والقصائد العشر، وحين نحاول تحديد المنهج الذي اعتمده في شروحه نجده لا يختلف في تصوره عن تصور الشـرّاح التعليميين الذين تقدم الحديث عنهم، فيتطابق هدفه مـع هدفهم، ويتضح هذا من خلال المقدمـات التي كان يقدم بها لمؤلفاته، فنلاحظ أنه يحرص على التقديم بمقدمة مبسـطة مسـلطا الضوء على الباعث الذي دفعه إلى الشرح وطريقته التي سينتهجها.

بين يـدي الآن ثـلاث مقدمات لثلاثة من الشـروح يتحـدث فيها التبريـزي عـن منهجه، ولم يتخلف أو يغير من خطـه العام: يقول. في مقدمة شـرح سـقط الزند: «ورأيت جماعة من وجوه الكتاب والرؤساء مـن أهل الأدب وعيون الناس، يرغبون في شـرح مـا أهمل من أبياته وإيضاح مشـكلاته.. وأوردت ما ذكر شـيخنا أبو العلاء رحمه الله، في ضوء السـقط في مواضعه، ثم أوضحت مشكلاته، وذكرت معانيه، غير سـالك طريقة أبي الفتح عثمان بن جني في تفسيره شعر أبي الطيب: في الإكثار من الاستشهادات، وذكر اللغة الغريبة، دون إيراد المعاني، مما لابد منه، وما يفيد قاريه، إذا نظر فيه، فخير الشـروح ما قل ودل، ولم يطل فيمل» [56].

ويخاطب التبريزي من ســـأله شرح المفضليات قائلا: «فعرفتك أنها قد شرحت، وفيما شرحه العلماء المتقدمون كفاية وفيه مقنع، فذكرت أن بعض الشـــروح قد طال لكثرة ما ذكر فيه من اللغة الغريبة، والاستشـــهاد عليها، ومع طوله فكثير من معاني الشـــعر غير معلوم منه، وبعض الشـــروح يذكر فيه في البيت ما يتعلق به وما لا يتعلق به.

وإيراد ما لا يحتاج إليه البيت يطول به الكتاب. والغرض من شرح هذه القصائـــد الإيجاز والاقتصار على ما يعرف به ما في الشـــعر من الغريب والإعراب والمعاني دون ما يتشـــعب من اللغة والإعراب، لئلا يشغل القارئ منه والناظر فيه عن الغرض المقصود» (57).

ومثل هذا ما جاء في تصديره لشـــرح القصائد العشـــر، يقول: «سألتني - أدام الله توفيقك - أن ألخص لك شـــرح القصائد الســـبع، مع القصيدتين اللتين أضافهما إليها أبو جعفر... وذكرت أن الشـــروح التي لها طالت بإيراد اللغة الكثيرة والاستشـــهادات عليهما، والغرض المقصود منها: معرفة الغريب والمشـــكل من الإعراب، وإيضـــاح المعانـــي، وتصحيح الروايـــات وتبينها، مع الاستشهادات التي لابد منها من غير تطويل يمل، ولا تقصير يخل» (58).

وهـــذه النصوص المقدمة للشـــروح الثلاثة تضع أمامنـــا منهجا واحدا وهدفا مطردا عند التبريزي في شروحه، فهناك سائل يسأله شرحا، وهذا الســـائل الوهمي أو الحقيقي ينطق بهدف التبريزي من شـــروحه، مسجلا اعتراضا متكررا على الشـــروح الســـابقة، وقد سجله التبريزي بنفسه في مقدمة «سقط الزند» ناقدا فيه طريقة أبي الفتح في شرحه لشعر المتنبي، ففي هذا الشـــرح «إكثار من الاستشـــهادات»، وذكـــر للغريب، وتقصير في إيراد المعنى المفيد للقارئ.

وهذه الملاحظات الثلاث هي نفســـها التي قدمها بتحذير بســـيط في مقدمة المفضليات والقصائد العشـــر، فشـــروح هاتين المجموعتين طويلة مثقلة بالغريب والاستشهادات، مع غموض المعنى.

إن هذه الملاحظات التي ســـجلها التبريزي بلســـانه، أو بلسان من نطق بما في ذهنه، على الشـــروح الســـابقة تدفعه إلى أن يقدم لنا بديلا، وهو بديل متكرر في هذه المقدمات يمكن تلخيصه في النقاط التالية:

أ - معرفة الغريب.

ب - معرفة المشكل في الإعراب.

ج - إيضاح المعنى.

د - تصحيح الروايات وتبيانها.

هـ - استشهادات لابد منها من غير تطويل يمل ولا تقصير يخل.

و - الاختصار.

هذه خطوط العمل الرئيسية عند التبريزي، وضع أمامنا ما نذر حياته كلها له ونعني به الجانب التعليمي التثقيفي، فمنهجه هذا ونصوص أعماله تقــدم لنا معلما يوفق بــين ما يراه يكمل بعضه بعضـــا، ويحذف ما يجده مملا، يقدم حاجة المتعلم لا العالم، العابر لا المتريث، لذلك جعل الاختصار هدفا، وبعدها يمس معارف الشــعر التي تمثل مدخلا رئيسيا لفهمه مسا خفيا يساعد على الفهم.

وهذا المنهج سليم في خطوطه العامة، حين ننظر إلى الهدف التعليمي المتوخى منه، سواء أكان هدفا لغويا أم محاولة لتقريب معنى النص الحرفي. إن الناظر في شرح التبريزي يخرج بانطباع أنه قد حقق ما رسمه من قبل، فشـــروحه متوازنة في معارفها قياســـا على غيرها من الشروح، وتساعد القـــارئ على اختراق حاجز اللغة والمســميات مع فهم أولي لمعنى الشـــعر، وهذا ما يفســـر لنا ســـر ذيوع اســـم التبريزي مع هذا الحظ الوافر لكتبه التي تصدرها اسمه فحظيت بالنشر والذيوع والانتشار حتى تضخم اسمه وكبر، وحقيقته أصغر بكثير من اسمه.

نعــم، يحمد له دوره وهدفه وأن المنهج الذي رســـمه واســـتطاع تحقيق أهـــم جوانبه مقبول وجيد والنتيجة وافية بالغرض، ولكن الاعتراض ينصب علـــى الكيفية التي حقق بها هدفه، فمن حقه في مجال التعليم الاســـتعانة بالجهود السابقة ليقدمها إلى المتعلمين، ولكن لم يقل أحد إن الاستفادة من معلومات الآخرين تعني النقل المباشـــر بالعبارات نفسها والألفاظ ذاتها من دون إضافة تذكر، فالفرق بين الاســـتعانة المشـــروعة بكل الجهود والسرقة الواضحة المكشـــوفة، أو على الأقل التصرف فـــي مؤلفات الآخرين، واضح حـــده لا يختلـــف عليه اثنان، وكثيـــر من الكتب العربيـــة القديمة في مجال

البحـــث والنظر يتكـــئ بعضها على بعض ولكن من جانب اســـتعانة اللاحق بالســـابق، بعد هضم المعارف كلها واتخاذ موقف واضح تتضح فيه شخصية الباحـــث أو المعلم، وبعدهـــا يقدمها للأجيال المتعلمـــة أو القارئة وقد مرت بمرآة ذاته فعكستها مشبعة بالروح الجديدة، وهذا ما نفتقده عند التبريزي في شـــروحه التي حقق فيها هدفه التعليمي على حساب غيره من المؤلفين، فأجهض مصنفاتهم وحال بينها وبين الناس حين ضم بعضها إلى بعض بعد الحذف والاختصار والاختيار، ووضع اســـمه عليها من دون أن يكلف نفسه صياغتها بأســـلوبه الخاص، فقد كان يضع نســـخة الشرح بين يديه وينقلها بحروفها وكلماتها من دون تبديل يذكر، اللهم إلا الحذف والتكملة من المصدر الآخر، فتكون كتبه نسخا أخرى من هذه الكتب. من قال إن الناسخ مؤلف؟!

وهو في شـــرحه لا يجمع مجموعة من الشـــروح وينسق بينها فنقول: رجـــل لخص متفرقـــا في واحد، حتى هذا الأســـلوب، على بســـاطته، لا يســـتخدمه، فطريقته في إجمالها أنه يختار كتابين فينقل من هذا قطعة ومن ذاك أخرى، متوخيا تحقيق الخطة التي رسمها فيكتمل الشرح عنده بهذه الطريقة.

إن وجـــوده في المدرســـة النظاميـــة جعله ينحو إلى المنهـــج التعليمي المبســـط وســـاعده على هذا توافره على مكتبتها واستفادته مما بها من مؤلفـــات، فجعل ينهل منها ناســـخا من كتبها، مقدمـــا ملخصات وافية بالغرض التعليمي.

لقد أدرك الباحثون - قديما وحديثا - قيمة التبريزي الحقيقية فنبهوا إلى ذلك وأبدوا رأيهم فيه مما يدل على أنهم كانوا مدركين لطبيعة سلوكه العلمي. ففـــي القديم نجد أن بعض الذين ترجمـــوا لحياته تعرضوا لهذا الجانـــب، فهـــذا صاحب «وفيات الأعيـــان» يورد ما ذكره الســـمعاني، في «الذيل» و«الأنســـاب» يقول: «ســـمعت أبا منصور محمد بن عبد الملك بن الحســـن خيرون المقرئ يقـــول: أبو زكريا يحيى بن علـــي التبريزي ما كان بمرضـــي الطريقة، وذكر عنه أشـــياء ثم قال: وذاكـــرت أنا مع أبي الفضل محمـــد بن ناصر الحافظ بما ذكره ابن خيرون، فســـكت وكأنه ما أنكر ما قال، ثم قال: ولكن كان ثقة في اللغة وما كان ينقله [59].

فهـــذا القول تقويم لمنزلة التبريـــزي العلمية. ونلاحظ أن فيما ذكره ابن خيرون وفي ســـكوت أبي الفضل الحافظ ما يؤيد هذا، لذلك جعله في تعليقه المتحفظ «ثقة في اللغة وما كان ينقل»، وهذه إشارة إلى فهمه لا جهده.

ولعل البغدادي - صاحب الخزانة - كان أيضا مدركا لحقيقة ما كان يفعله التبريزي، فمثلا نلاحظ إشارته إلى نقوله من طرف خفي، يقول في شـــرح كلمـــة «غضوب» في قول عنترة: «ينبـــاع من ذفـــرى غضـــوب جســـرة» «قال الخطيب في شرحه تبعا لأبي جعفر..»[60]، وفـــي موقع آخر يقول «قـــال أبو جعفر النحاس في شـــرحه، وتبعه الخطيب التبريزي»[61].

وقد كانت إشـــارات القدماء ســـريعة وعابرة ولم يفصلوا القول فيه، أما الباحثون المحدثون فقد وقفوا موقفا واضحا منه، فهذا «يوهان فك» يعلق على شرحه للحماسة بأنه «مجموعة تضم، في مهارة وحذق، نتائج الجهـــود التي بذلها علماء اللغـــة القدامى». يقول عن جهده إنه لا يزيد زيادة تذكر على خلاصة بحوث علماء اللغة في القرن الرابع - العاشـــر كما تبين ذلك في موازنته بشـــرح ديوان الحماســـة الأســـبق منه، ولكنه يمتاز أيضا باختصاره وشـــموله»[62]. وقد علق الأســـتاذ عبد الســـلام هارون محقق شـــرح ابن الأنبـــاري بأن التبريزي قد تبـــع ابن الأنباري واستقى من معينه استقاء كاملا[63].

ويتضح هذا أيضا في تساؤل الدكتور فخر الدين قباوة الذي لم يجد بين يديه ما يعين على تحديد مذهب التبريزي، ويرى أن هذا راجع إليه «فهو في مصنفاته لم يبد ما يشـــجع على الجزم في مثل هذا الموضوع، لأنـــه كان ينقل أقوال أســـلافه وأحكامهم برمتها فتطغى شـــخصياتهم المذهبية على شخصيته، ولا تبقى لها حدود متميزة واضحة المعالم. ولما كانـــت تلك الأقوال منقولة عن علمـــاء مختلفي النزعات والمذاهب فقد لبث التبريزي في مصنفاته متنقلا بين وجهات من النظر متعددة. ولهذا نـــراه أحيانا مع مذهب البصريين، وحينا مع مذهب الكوفيين، وآونة مع مدرسة بغداد، وطورا مع جميع المذاهب»[64].

إن البحث عن منهج محدد للتبريزي يعني معاناة نخرج منها بقبض ريح أو حصاد هشيم، فليس له من منهج إلا التعليم من خلال التلفيق، ولا انتماء معين إلا مــن خلال نظرة عامة جدا حين نراقب كيفيــة اختياره وانتقائه واختصاره، وإلا فهو تابع للأصول ينقل منها، والمناقشــة حوله حري بها أن توجه إلى الأصول الأولى.

وإذا عدنا إلى شــرحه للقصائد العشــر فســنجد أن الطبعة التي قام بتحقيقهــا الدكتور قباوة [65]، قد تابعــت نقوله من الأصلين اللذين اعتمد عليهما وهما شرح ابن الأنباري وشرح ابن النحاس، وقد عين مواضع النقل فســهل على الدارس والقارئ تبين مواقع نقوله خاصة أن كلا الشــرحين اللذين اعتمد عليهما قد تم طبعهما فأصبح التأكد من نقله منهما لا يحتاج إلــى إطالة القول، فهو ثابت ونبه عليــه الباحثون الذين تعرضوا للتبريزي دارســين. فأصبح القول فيه فضولا وزيادة. وحسبنا الاكتفاء بالأمثلة التي سنتعرض لها في مناقشة أسلوبه وطريقته في النقل.

يقول في شرح بيت لبيد [66]:

وجَلا السّيولُ عن الطلول، كأَنَّها زبرٌ، تجِدّ متونها أقلامُها

«أي: جلت السيول التراب الطوال، أي: كشفته. وكل جلاء: كشف. ومنه جلاء العروس، ومنه الجلية: الأمر الواضح. والطلول: ما شــخص من آثار الــدار. وزبر: جمع زبور وهو الكتــاب، فعول [67]، بمعنى مفعول [68]. زبرت الكتــاب: كتبته، ودبرته. وتجــد [69] أي : تجدد، أي يعاد عليها الكتاب بعد أن درســت [70]. ومتونها: ظهورها وأوساطها، وأراد كلها ولم يخص المتون. والهاء في كأنها تعود على الطلول، وفي أقلامها تعود على الزبر [71].

يصف أن هذا الســيل قد كشف عن بياض وســواد فشبهه بكتاب قد تطمس فأعيد على بعضه، وترك على ما يبين منه، فكأنه مختلف، وكذلك آثار هذه الديار» [72].

حين نتفحص هذا الشــرح نجده قد مزج بين الشرحين مختارا ومنتقيا وموردا الألفاظ نفسها. وعند تحليله كنموذج لطريقة التبريزي في الشرح نلاحظ أنه وجد رواية البيت عند الشــارحين متفقة، مع خلاف بســيط، فابــن الأنباري قال: «عــن الطلول»، بينما كانت روايــة ابن النحاس «على

الطلول»، فاختار رواية ابن الأنباري لأنها أقرب إلى المعنى الذي ساقه ابن النحاس بقوله: «قد كشف عن بياض وسواد».. إلخ، هذا إذا سلمنا بأن ابن النحاس قد أورد «على الطلول» وليس هذا من تأثير النسّاخ، خاصة أن رواية ابن الأنباري هي الشائعة والمعروفة وقد وردت في الديوان والمصادر الأخرى. وهذه المرحلة أولى مراحل خطة التبريزي التي بينها حين قال إنه يصحح الروايات ويبينها.

وعندما تنتقل إلى الشرح نجده قد نقل عن ابن الأنباري إجماله لبعض معنى الشطرة الأولى «جلت السيول التراب على الطلول» ثم يجمله في كلمة واحدة هي «كشفته» ويتابعه كذلك في شرح كلمة «جلا» ومعانيها وألفاظ ابن الأنباري وتعبيراته نفسها، وسقطت كلمة واحدة من قول ابن الأنباري «ومنه الجلية: الأمر البين الواضح»، أسقط التبريزي كلمة «البين» وهو حذف هين.

وبينما يواصل ابن الأنباري مفصلا الشرح في الطلل والرسم يغادره التبريزي منتقلا فجأة إلى شرح كلمة «زبر»: «جمع زبور وهو الكتاب» ناقلا النص بكلماته. ولما كان ابن الأنباري يميل إلى التفصيل موثقا المعاني عن طريق إيراد أقوال العلماء ومن في حكمهم، يتركه التبريزي مع تفصيلاته ليفتح شرح ابن النحاس ليقتنص تصريف كلمة، يسوقه ابن النحاس بهذه الصورة»: الزبر: الكتب، الواحد زبور، وهو فعول بمعنى مفعول، معناه: مزبورا أي مكتوبا، كما يقال: جزور بمعنى مجزور. أما التبريزي فحسبه أن يقول: «فعول بمعنى مفعول»، فهو هنا أخذ أقل القليل مدخلا هذا في باب الاختصار، مع أن كلام ابن النحاس كان أقرب إلى توضيح التصريف.

ويعود مرة أخرى إلى ابن الأنباري وقد فرغ من توثيقه وشواهده لينقل عنه معنى القول «زبرت الكتاب: كتبته ودبرته قرأته»، حاذفا أيضا شواهده وتفصيلاته مكتفيا بالكلمة ومرادفها، ليعود إلى ابن النحاس الذي انتهى من تصريف الكلمة السابقة لينقل شرح كلمة «تجد بمعنى تجدد»، ولا يجد في هذا الشرح البسيط ما يكفيه فينقل مثال ابن الأنباري القائل: «معناه: يعاد عليها الكتاب بعد أن درست»، ويتابع معه شرح كلمة «متونها: ظهورها وأوساطها»، ويأخذ عنه كذلك التعليل «فأراد كلها ولم يخص المتن»، وعلى

طريقة ابن الأنباري التوثيقية يتابع التوضيح مستشهدا ببيت لزهير، فيتركه التبريـــزي متجها إلى ابـــن النحاس المنصرف إلى شـــرح الوجه الإعرابي، «والهاء في كأنها تعود على الطلول وفي أقلامها تعود على الزبر».

وفـــي الختام لا يجد عند ابن الأنباري شـــرحا مجملا لمعنى البيت كله فينقله كاملا عن ابن النحاس، وهكذا تتم عنده عملية الاختيار والاختصار والتوفيق والتنقل بين الشرحين ناقلا الألفاظ كما هي.

ونلاحظ أنه قد حقق الهدف الذي رســـمه، فقد شرح الغريب وتعرض للمشـــكل من الإعراب وهو بســـيط في هذا البيت، بينما يطيل في أبيات أخرى، وصحح الروايات وألغى الاستشـــهاد لعدم وجود المبرر بينما يبقيه في مواضع أخرى، وبداهة أنه قد حقق الاختصار.

إن النمـــوذج الذي عرضناه قد زاوج بين الشـــرحين بمهارة متجنبا كل استطراد وهو ما سجله على غيره في مقدمته.

ومن الأمثلة التي مزج فيها بين الشـــرحين نختار هذا المثال من شـــعر لبيد أيضا:

مِنْ مَعْشرٍ، سَنَّتْ لهمْ آباؤُهم ... ولكلِّ قوم سُنة، وإمامُها

يقول: هؤلاء الذين ذكرت من معشـــر هذه العادة فيهم سنة. و«لكل قوم ســـنة» معناه: سن لهم آباؤهم سنة وعلموهم مثال السنة. و«الإمام»: المثال. والسنة: الطريق والأمر الواضح.

ومعنـــى البيت: أنا ورثنا هذه الأفعال عن آبائنا ولم يزل هذا الشـــرف فينا متقدما [73].

هذا الشـــرح القصير مقســـم إلى قســـمين: الأول منهما أخذه عن ابن الأنبـــاري [74]. بنصه دون تغيير، بعد حذف صـــدر الكلام ويبدأ بعد ذلك بالاختيار، فنجد مثلا أن ابن الأنباري يشرح مفسرا كلمة الإمام على النحو التالي: «والإمام: المثال». قال الشاعر:

أبـوه قبْلَـه وأبـو أبـيــه ... بَـنَـوْا مـجـد الحـيـاةِ عـلـى إمـام

معنـــاه على مثال. الإمام: الكتاب والرســـول. قال اللـــه عز وجل ﴿يَوْمَ نَدْعُـــو كُلَّ أُنَاسٍ بِإِمَامِهِـــمْ﴾ [75]. وإمام: الطريق الذي يـــؤتم به. قال الله تبارك وتعالى ﴿وَإِنَّهُمَـــا لَبِإِمَامٍ مُبِينٍ..﴾ [76]. يكتفي التبريزي من هذا كله

بالمحصلة النهائيــة وهي «الإمام: المثال»، ويترك ابن الأنباري مسترســلا لينقل بقية الشــرح عن ابن النحاس الذي يمثل القســم الثاني من الشرح فينقل سطرين، أولهما شــرح كلمة سنة «السنة: الطريق والأمر الواضح»، وبينما يتابع ابن النحاس الشــرح مسترســلا مصرفا الكلمة ومستشــهدا بالقرآن والأقوال المأثورة، يكتفي التبريزي بالنتيجة منتقلا إلى ســطر آخر يشرح المعنى.

المثالان السابقان قدما لنا نموذجين للجمع بين الشرحين والمزج بينهما بتصرف معقول، ولكنه في حالات كثيرة يتبع الترتيب البســيط حيث يأخذ معلومات تامة من أحد الشــرحين ويكمل بعد ذلك من الشرح الآخر. وفي حــالات كثيرة يتابع نقل الشــرح من مصدر واحد مــن دون أن يلتفت إلى الآخر إلا بعد عدة ســطور أو أبيات، بمعنى أن يضع نســخة الأصل أمامه فينقل منها باطراد شــرح بيت أو أكثر ثم يعود إلى الشرح الآخر ناقلا منه ما يوازي نقله عن الســابق هكذا من دون نظام أو ســبب واضح اللهم إلا الاستســهال مادام المرجع الذي بين يديه يوفر لــه مادة يمكن اختصارها والتصرف فيها.

ولنختر نموذجا لهذا النوع من الشــرح ينساق وراء أحد الشرحين، وليكن شــرحه لأبيات من قصيدة زهير من البيت التاسع حتى الثاني عشــر [77]. وفيــه ينقل عن مصدر واحد وهو شــرح ابــن الأنباري، ولم يلتفت إلى شــرح ابن النحاس إلا مرة واحدة ليشــرح معنى كلمة واحــدة وبلفظ واحد «العتــاق: الكرام» وهذا خــلال أكثر من ثلاثين ســطرا، لا لشيء إلا لأن ابن الأنباري في شــرحه المطول لم يتعرض لهــذه الكلمة فقلب صفحات النحاس بحثا عن شــرح لها ثم عاد إلى ابن الأنباري ليواصل نقله المطول، وســنلاحظ أنه في البيت التاســع وتحقيقا للاختصار لم ينتق من الشــرح ما يحقق غرضه كما فعل في الأمثلة التي ضربناها من قبل، إنما نقل الســطور العشــرة الأولى مع حذف الباقي وهو يزيد قليلا عما سبق، وفيه معلومات جيدة كان في الإمكان إثباتها وحذف بعض ما نقله في الســطور الأولى للمحافظة على الاختصار.

أما البيت العاشر فنجده اختار شرح بعض الكلمات حاذفا الكثير مما ورد عند ابن الأنباري، مع ملاحظة أن بعض المعلومات مشتركة بين الشارحين، فيمكن القول إنه استفاد من قلة كلام ابن النحاس ليهديه إلى أهم النقاط.

ولنا هنا أن نتساءل عن سوقه الغريب لبعض المعاني، ولنأخذ هذا السطر لنرى اضطراب الشرح عنده، فقد شرح معنى القيني بأنه نسبة إلى بني القين، وهذه كما نلاحظ نسبة وليست شرحا لمعنى الكلمة الذي بينه ابن الأنباري بوضوح حين قال: «قول قيني أراد غبيطا، وهو قتيب طويل يكون تحت الرجل، وقيني نسبة إلى القين» فالشرح واضح عند ابن الأنباري وغير مفيد عند التبريزي الذي شرحه على أساس الإيضاح وحذف الفضول، غير أن عينه كانت على ابن النحاس فاضطرب شرحه.

وحين نتابع شرح هذا البيت أيضا نجد الاضطراب واضحا، انظر إلى هذا السطر «ومفأم: واسع. وأراد غبيطا، والغبيط يكون تحت الرحل، والقتب تحت المتاع»، لقد انتهى شرح كلمة مفأم بأنه الواسع، فما المقصود بقوله، وأراد غبيطا.. إلخ. وليس في كلامه ما يشير إلى هذا ولكنه اضطراب التأليف، فالكلام لا يتضح إلا إذا نقلنا هذا السطر من ابن الأنباري «قوله قيني أراد غبيطا، وهو قتيب طويل يكون تحت الهودج..» وهو كلام يعقوب عند ابن الأنباري، ثم إذا نظرنا إلى رأي أبي جعفر عند ابن الأنباري أيضا إذن قال: «والغبيط يكون تحت الرحل، والقتب تحت المتاع. فالقتب للإبل التي تحمل المتاع، والغبيط للرحال». وهذا الكلام، كله أو بعضه يجب أن ينتقل من هذا المكان ويتقدم إلى موقعه الطبيعي، وإلا فالكلام ينقصه الكثير من الترتيب والوضوح.

ويواصل متابعته لابن الأنباري في البيت الذي يليه، الحادي عشر، فنجده التزم الحذف والاختصار فنقل معنى «ركن»، واختصر الأمثلة مع تغيير بسيط، فقد قال ابن الأنباري «يقال اسلك طريق كذا وكذا. فإذا عرض لك طريق عن يمينك وشمالك فورك فيه، أي مل فيه ويقال: قد وركت موضع كذا وكذا إذا خلفته وراء أوراكها».

فاختصـــر النموذج الأول بعبـــارة من عنده قد تفـــي بالمعنى، وتابع نقل الألفاظ بذاتها من دون تغيير في شرح كلمة «المتن» وتعبير «عليهن» وأهمل ما عدا هذا قافزا إلى قوله والتقدير: «ووركن في السوبان عاليات متنه أي في هذه الحال» والعبارة قد توحي بأن السياق مقبول، غير أنه بعد التدقيق نجد أن هذه العبارة قد تكون غامضة إذا لم تسبقها جملة ابن الأنباري التي أهملهـــا التبريزي وهي «ويعلون، فيه ضمير الظعائن وتقديره تقدير الحال، فهـــو في موضع نصب في التأويل، والتقدير: ووركن في الســـوبان عاليات متنه. أي في هذه الحال» فهنا تستوي العبارة سليمة واضحة.

وهكـــذا نجد أن اختصارات التبريـــزي لا تخلو من هفوات كثيرة تخرج الكلام عن أصله وأن يسر في كثير من الأحيان بعض شروح الأبيات بصورة جيدة حين يحذف فضول القول أو استطرادات المؤلف.

ولنتابع التبريزي في نقوله عن ابن الأنباري في البيت التالي الذي نراه فيه قد اختار أولا رواية ابن النحاس للبيت وأهمل ما جاء عند ابن الأنباري وفيه خلاف بسيط، فابن الأنباري يرويه هكذا:

كأنَّ فُتَاتَ العِهن في كلِ منزل   وَقَفْنَ به حب الفَنا لم يُحطَمِ

أمـــا الرواية الواردة عنده فهي نفســـها التي جـــاءت عند ابن النحاس وبقية الشـــروح الأخرى، كما أنها المعتمدة في الديوان ســـواء المنحدر عن ثعلب والأعلم علاوة على أن ابن الأنباري قد أشـــار إليها في ثنايا شـــرحه وهي تروى هكذا:

كأنّ فتاتَ العِهّنِ في كل مَنزلٍ   نَزَلن به حَبُّ الفَنا لم يُحطَّمِ

لذلك اختار الرواية الأشـــهر وهو محق في هذا في الوقت نفسه الذي أشـــار فيه إلـــى الرواية الأخرى التـــي جاءت عند ابن الأنبـــاري، لكنه مع إهماله لروايته فقد تابعه في الشرح. وفي هذه المرة حذف مقدمات الشرح مع بعـــض المعلومات لينقل الكلام كله من دون تغيير يذكر، موردا أســـماء أصحاب الأقوال، مع أنه كان في كثير من الأحيان يتجاوزها، وليس لنا أن نســـجل عليه شـــيئا ما دام النقل حرفيا فإذا كان هناك من ملاحظات أو مأخذ فالمحاســـب عليه صاحب الكلام الأصلي ما دام قد جاء كاملا غير منقوص. ولكن لنا أن نشير إشارة إلى ملاحظة تكشف لنا أن التبريزي كان

مســـتغرقا في نقل ما جاء عن ابن الأنبـــاري من دون أن تلفت نظره نقطة أثارهـــا ابن النحاس، وهو مرجعه الآخر، فقد نقل كلام ابن الأنباري الذي يقول فيـــه: وقال الأصمعي «العهن: الصوف صبـــغ أو لم يصبغ، وهو هنا المصبوغ» ومع أنه حذف التعليل «لأنه شبه بحب الفناء»، فإن هذا يمكن أن يدرك من الســـياق العام. أما الذي نسجله فهو أن ابن الأنباري نسب هذا القول إلى الأصمعي، بينما قال ابن النحاس [78] «العهن - ها هنا الصوف المصبوغ، ويقال: لكل صوف عهن إلا في قول الأصمعي فإنه زعم لا يقال له عهـــن، حتى يكون مصبوغا»، وواضح أن كلام الأصمعي هنا مخالف تماما ومناقض لما نســـب إليه عند ابن الأنباري فكان من الواجب على التبريزي الذي كان ابن النحاس أساســـا من أسس شـــرحه ألا تغيب عن ذهنه هذه الملاحظة وينبه إليها لولا أنه كان مشغولا بالنقل من دون أن يلتفت إلى ما تحت عينيه.

وهكذا نلاحظ من عرضنا لشـــرح هذه الأبيـــات كيف أن التبريزي قد يدب فيه الكســـل فيعتمد على أحد مصدريه ناقلا ما فيه من دون تدقيق، ولكنه سرعان ما يعود إلى المزج بينهما مقتطفا منهما على الطريقة نفسها التي بيناها سابقا.

وعلى المنوال نفسه قد يترك ابن الأنباري فترة لينقل سطورا عن ابن النحاس من دون أن يعير صاحبه الآخر أي اهتمام، ونشير إلى الأبيات من الثامن عشر حتى السطور الأولى من البيت الثاني والعشرين من قصيدة الحارث بن حلزة، فقد خرج عن المزج بين الشـــرحين، وسطر جل ما جاء في نسخة ابن النحاس مع حذف القليل من الإســـناد والاســـتطرادات، ومثل هـــذا الأبيات من الرابع والخمســـين حتى نهاية التاسع والخمســـين من القصيدة نفسها، وينطبق على هذا النقل الأقوال السابقة نفسها، وهناك أمثلة كثيرة متفرقة حصرها صعب، أما عن اعتماده على ابن النحاس فنشير إلى أن الأخير قد شرح تسع قصائد، فزاد على ما في الشروح الأخرى قصيدة الأعشى:

وَدِّعْ هريرةَ إنَّ الرَّكْبَ مُرْتَحِل   وهلْ تطيقُ وداعا أيُها الرَّجلُ

وكذلك قصيدة النابغة:

يا دارَ مَيَّةَ بالعلياءِ فالسَّنَدِ   أقوَتْ وطالَ عليها سالفُ الأبَدِ

لأنه رأى أكثر أهل اللغة يذهب إلى أن أشـعر أهـل الجاهلية امرؤ القيس والنابغة والأعشـى [79]، لذلك اهتم بشـرح هاتـين القصيدتين مع إهمال بقية الشرّاح لهما، لهذا لم يجد التبريزي مرجعا آخر يعتمد عليه سوى ابن النحاس فنقل ما في شـرحه، وحين نقارن بين الشرحين سنجد أنه ليست هناك حاجة إلى قول مفصل في هذا الموضوع، خصوصا أن محقق «شـرح القصائد العشر» الدكتـور فخر الدين قباوة قـد تتبع النقل في الكتاب كله، مشـيرا إلى هاتين القصيدتين على الخلاف البسيط جدا بين كلام التبريزي والأصل المنقول عنه.

أما طريقته في الاختصار فهي نفسـها التي تعرضت لها سابقا في بعض النمـاذج، مع ملاحظة أنه هنـا في اختصاره محكوم بالأصـل الواحد الذي اعتمده، فأحيانا يكون الشـرح وافيا لا زيادات فيـه ولا فضول فيضطر إلى إيراده كاملا، وأحيانا يكون الأصل ذاته مبتسـرا قليل الغناء فيورده التبريزي كما هو من دون أن يضيف جديدا، وفي بعض الأحيان يقتطع كلاما بسـيطا من مجمل الشـرح ولا نجد مبررا واضحا لهـذا ولا نريد أن نكثر من الأمثلة فالمطبوعتان بين الأيدي يمكن مقارنة أي بيت بينهما.

وتبقى القصيدة الوحيدة التي انفرد التبريزي بشرحها مكملا العشر بها وهي بائيـة عبيد بن الأبرص، ونحن لا نعرف لماذا أضافها من دون غيرها من القصائد، فقد زاد ابن النحاس القصيدتين المكملتين للتسـع وبرر هذه الزيادة، أما التبريزي فقد سكت عن التوضيح.

أما شـرحه لهذه القصيدة فهو قليل الفائدة وبسـيط جدا وقد يتجاوز عدة أبيات من دون شـرح، وإذا عرض لبعض الأبيات فغالبا ما يكون شرحا فقيرا لا جديد فيه ولا يزيد على إيراد الروايات الأخرى مع شرح الألفاظ كلها أو بعضها شـرحا بسيطا لعله لفّقه من عدة مصادر أو الملاحظات المرافقة لشعر عبيد بن الأبرص من المجموعات الشعرية أو من الديوان، فتصدق عليه ملاحظات أحمد جمـال الدين هاشـم العمري حين قال: «أما معلقة عبيـد بن الأبرص، فقد تاه التبريزي وحار بين أبياتها لا يجد ما يقول». انظر تفسيره على مطلعها:

أَقْـفَـرَ مِـنْ أهـلـهِ مَـلْـحـوبُ فـالـقُـطَـبِـيّـاتُ فـالـذَّنُـوبُ

هذه كلها مواضع [80]. أما بقية أبياتها فتكاد تكون عاطلة من الشـرح، ليس عليها سوى تعليقات طفيفة [81].

ولكننا سنختار بيتا نال حظا وافرا من الشرح من دون سواه حين حاول التبريزي أن يفصل بعض الشيء لنرى كيفية تصرفه، يقول في شرح هذا البيت:

أفلح بما شئت، فقد يبلغ بالضعف وقد يخدع الأريب

ويروى: «أفلج» بالجيم و «أفلح» بالحاء: من الفلاح وهو البقاء. أي عش كما شئت، ولا عليك إلا نبالغ، فقد يدرك الضعيف بضعفه ما لا يدرك القوي، وقد يخدع الأريب العاقل عن عقله، ويروي: «فقد يدرك بالضعف».

قيل: سأل سعيد بن العاص الحطيئة: من أشعر الناس؟ فقال: الذي يقول:

أفلحْ بما شِئْت.. البيت [82].

فهذا الشرح حين ننظر إليه نجده يبدأ بالتنبيه إلى رواية أخرى هي «أفلج» وهذه رواية واردة في «منتهى الطلب» [83]، ويأتي برواية أخرى هي «فقد يدرك بالضعف» وهذه أوردها صاحب «الجمهرة» [84]. أما شرح المفردات فقد قال «أفلح من الفلاح وهو البقاء» أي : عش كيف شئت [85]، ولا عليك إلا تبالغ... إلخ، وهذا المعنى نفسه أورده صاحب الجمهرة قال «أفلح، أي عش، والفلاح البقاء، أي كن كمن شئت. وبعدها عبارة عامة ثم يأتي بخبر بسيط متعلق بالبيت قد يكون منقولا عن أصل قديم.

وهكذا نرى التبريزي قد تطبع بطريقته فلم يستطع الفكاك منها فحدت من قدرته على الاجتهاد والإبداع.

إن من كان هذا سلوكه في كتابه الشروح قد يقع في مزالق واضحة مهما كان حرصه وبلغت دقته، وقد وضحت بعض هذه المزالق في النماذج التي عرضتها من قبل، ولنعبر هنا إلى بعض الهفوات التي سجلتها بجانب إشارات وتنبيهات المحقق في تتبعه لنقوله: مثلا شرحه لبيت لبيد.

باتتوأسبَلَواكِفمنْديمةٍ　　　يروىالخمائلَدائماتَسْجامُها

ففي هذا الشرح نقل عن ابن النحاس وفيه وقفة إعرابية يقول فيها ابن النحاس: وفيه من النحو أنه لم يأت لـ «باتت» بخبر فالمعنى باتت بهذه الحالة، ثم حذف لعلم السامع ويجوز أن يكون «باتت» بمعنى دخلت في

المبيـــت، فلا يحتاج إلى خبر كما تقول: أصبح إذا دخل في الإصباح، وهذا توجيه إعرابي أورده ابن النحاس الذي اكتفى بهذا وواصل شـــرحا منتظما في خط آخر. أما التبريزي فبعد أن نقل هذا ترك ابن النحاس وذهب ينقل شرح البيت التالي له عن ابن الأنباري وهو:

تجتاف أصلا، قالِصا، مُتَنبذا بعُجوب أنقاء، يميلَ هَيامُها

وفي هذا النقل ينسى أنه قد انتهى من إعراب «باتت» وأفتى سابقا بأن الشـــاعر لم يأت بخبر لها وعلل هذا، يعـــود هنا ليقول: «تجتاف» موضعه نصب فـــي التأويل على معنى باتت مجتافة أصلا [86]. والســـبب في هذا واضح، فإذا كان ابن النحاس له رأي في الإعراب فإن ابن الأنباري له رأي يخالفه أثبته في شـــرحه فما كان من التبريزي غير أن نقل التوجيهين من دون أن يحس تناقضا بينهما.

وقد يكون اختصاره مخلا في بعـــض الأحيان بالمعنى أو التوجيه العام للمشكلة المعالجة، خذ مثلا تعليقه على بيت امرئ القيس:

ألا أيها الليل الطويل ألا انْجَلي بصبحٍ وما الإصباحُ منك بأمثلِ

يقول «ألا انجلي» في موضع السكون، وشبه إثبات الياء فيه بإثبات الألف في قوله تعالى ﴿سَنُقْرِئُكَ فَلا تَنسَى﴾ [87]. وبإثبات الألف أيضا في قوله:

إذا الجَـوْزاءُ أردفـتِ الـثُريـا ظننت بـآل فاطمة الظنونا

وبإثبات الياء في قوله:

ألـم يـأتيـك والأنـبـاءُ تَـنْـمـى بمـا لاقـت لـبـونُ بـنـي زيـادِ

وبإثبات الواو في قوله [88]:

هجوتَ زبان ثم جئتَ مُعتذرا مَنْ سَبَّ زبانَ، لم تهجو ولم تدعِ

لقد نقل عن ابن الأنباري الشـــواهد كلها، غير أنه اختصر العبارة التي ساقها بين يدي هذه الشواهد فتغير وجه التعليل، فليس ثبات الياء قياسا على هذه الشـــواهد، إنما هناك قاعدة تنتظمهـــا كلها بما فيها بيت امرئ القيـــس، والعلة كما أثبتها الأنباري وحذفها التبريزي هي: «وموضع انجلى جزم على الأمر، علامة الجزم فيه ســـكون اللام في الأصل، ثم احتاج إلى حركتها بصلة لها، ليستوي وزن البيت، فكسرها، ووصل الكسرة بالياء».

قال الفــراء: العرب تصل الفتحــة بالألف، والكســرة بالياء، والضمة بالواو. ومن ذلك [89].

وهنــا يتضح الفرق بين عبارة التبريــزي المخلة بالقصد، وقد ألغى من الكلام نقطة مهمة وجاء بالشــواهد التي لا تتضح فائدتها إلا حين يسبقها ذلك القول، لذلك يمكن القول إنه لم يكن موفقا في اختصاره.

إن الســير وراء هفــوات التبريزي لا يمنعنا من الإشــادة بقدرته على الاختصــار والتركيز، فهو حقا يســتحق أن يكون معلما يقرب الأصول إلى طلبتــه، ولكن من الظلم للحقيقة أن نعده مؤلفا، فزاوية الإشــادة تأتي من مساهمته في وضع شروح الشعر الجاهلي في صورة مبسطة مستفيدا من الجهود السابقة مختارا ما يحتاج إليه طالب العلم.

لذلك إذا تجاوزنا الســابق فلن نجد له من مساهمة في داخل الشروح إلا من بعض الملاحظات نســجل نماذج منها للتدليل على نوعية تدخله في الشروح. فنحن نجده مثلا فيما يتعلق بقضايا الشكل ينبه إلى بحر قصيدة امــرئ القيس ولبيد بينما أهمل القصائد الأخرى من دون ســبب واضح، ونــراه يبدي رأيا، في هذا الجانب معللا فقد رجح ابن النحاس رواية بيت امــرئ القيس القائلة: «ألا رب يوم لــك منهن صالح» على الرواية الأخرى القائلــة: «ألا رب يوم صالح لــك منهما» وتابعه التبريــزي، غير أنه يعلق مضيفــا: وأجــود الروايات «ألا رب يوم لك منهن صالــح» على ما فيه من الكف وهو حذف النون من مفاعيلن [90].

ومثــل هذا تعليقه على قول زهير: «يؤخر فيوضع في كتاب فيدخر» فنقل رأي ســيبويه عن ابن النحاس من أنه مــردود إلى أصل الأفعال: ويفسر التبريزي الكلام قائلا: «يعني أنه مرفوع غير أنه سكن الراء من يؤخر تشــبيها بقوله: «فاليوم اشرب غير مستحقب» يريد: اشرب غير مستحقب، فسكن الباء، وهذا الإسكان إنما هو إشمام لا سكون خالص ولا ضم خالص» [91].

وفي مجال شــرح البيت كله زياداته عبارة عن شــرح معنى لفظ عام لم يعره الشــارحان اهتماما، ونادرا ما يزيد هذا علــى كلمة أو كلمتين لا تأثير لهما في سياق الشرح.

ويورد اجتهاداته بعد أن يعرض الآراء السابقة، مثلا بيت امرئ القيس أيضا:

تقولُ وقد مالَ الغبيط بنا معا   عقرت بعيري يا امرأ القيسِ فانزلِ

فقد قال - وهو نص ابن الأنباري[92] - «وقوله عقرت بعيري، قال أبو عبيدة: وإنما قالت: عقرت بعيري، ولم تقل «ناقتي» لأنهم يحملون النساء على الذكور لأنها أقوى وأضبط. والبعير يقع على المذكر والمؤنث «وهنا ينتهي كلام ابن الأنباري فيضيف مجتهدا» وإذا كان كذلك فلا فرق بين أن تقول بعيري وأن تقول ناقتي، لأن البعير يقع عليهما».

والجملة في قوله «وقد مال الغبيط بنا معا» في موضع الحال. وقوله «عقرت بعيري» مفعول «تقول».

وإنما مال الغبيط لأنه انثنى عليها يقبلها فصارا معا في شق واحد [93].

وهو اجتهاد بسيط لا جديد فيه إلا محاولة التبريزي المساهمة المباشرة، بالشرح وفي درجة هذا إشاراته إلى ترابط بيتي زهير:

تُعفى الكلوم بالمئينَ، فأصبحتْ   يُنجِّمها من ليس فيها بمُجْرِمِ

يُنجِّمها قومٌ لقومٍ غرامة   ولم يهريقوا بينهم مِلءَ محجمِ

فقد أضاف لتفسير البيت الثاني قائلا: وهذا البيت تفسير للذي قبله [94]. وقد أهمل الشارحان الربط بينهما، ولعلهما أحسا وضوح الترابط بينهما، فتدخل التبريزي بهذا الإيضاح الذي ينبه المتعلم - ولا شك - إلى تتابع الأبيات وترابطها.

ومن محاولاته في التفسر قوله حول بيت امرئ القيس:

تَصُد وتُبْدِي عَنْ أسِيلِ وتتقي   بناظرةٍ من وحْش وَجْرَةَ مُطْفِلِ

فبعد أن ينقل أهم النقاط الموجودة في مصدرية الرئيسيين يقول: «ومعنى البيت: أنها تعرض عنا استياء وتبسم فيبدو لنا ثغرها. وتتقي أي: تلقانا بعد الإعراض عنا بملاحظتها كما تلاحظ الظبية طفلتها، وذلك أحسن من غنج المرأة» [95]. وهو اجتهاد، وإن لم ينقله عن مصدر مباشر، غير أنه قد استوحاه من الملاحظات المختلفة التي حفل بها الشرحان الرئيسيان.

ولا تخــرج اجتهاداتــه الأخرى عن هــذا الخط، يســيرة كما عرضنا وبســيطة وعامة في دلالاتها، وجل القول في شــرحه أنه نســخة أحسن اختصارها من مصدرين أكثر من الاســتطراد. وقد كان كل هدفنا هنا أن نســجل نوعية اختصاره، أما اجتهاده فهو أقل من أن ينال حظا كبيرا لولا هذا الاسم الكبير والمشهور.

* * *

ثانيا: أبو منصور الجواليقي[96]:

يمثل الجواليقي الامتداد المباشر للتبريزي تمثل فيه علمه وطريقته في أكثر كتبه، ويعنينا هنا الوقوف فقط عند شــرحه للقصائد السبع الذي أســماه «الســبع الطوال بغريبها»[97]. وهو شــرح مبسط جدا يصــل إلى الاقتضاب ويقع في خمس وخمســين ورقــة فقط أي مائة وعشــر صفحات، ومتوسط عدد سطور كل صفحة سبعة عشر سطرا ومتوســط كلمات كل سطر تسع كلمات. وهو كما نلاحظ كتيب صغير ضــم مع التعليقات البســيطة نصــوص القصائد الســبع التي انعقد الاجتماع حولها.

ونلاحظ أن عناية الجواليقي بالشرح محدودة وبسيطة من حيث طبيعة التناول وحجمه فلا يزيد في أحسن حالاته على سطور قليلة لا تزيد على ستة أو سبعة سطور، ويتناول جوانب عامة وشكلية دائما، ويقل شرحه في الأغلب الأعم فيصل إلى كلمة أو كلمتين، وفي أحيان كثيرة يعرض الأبيات من دون أي تعليق وقد يعرض لبيتين يشــرح أحدهما ويترك الآخر وهكذا. وهذا الإضراب عن الشــرح، أو التعليق بلفظ أدق، قد يشــمل أبياتا عدة وهذا كثير، وحســبنا أن نشــير إلى أنه في قصيدة عنترة مثلا تجاوز عن شرح أبيات كثيرة تصل إلى أكثر من نصف القصيدة التي تضخمت عنده، وينطبق هذا على قصيدة عمرو بن كلثوم، وتتفاوت بعد ذلك حظوظ أبيات القصائد الأخرى مما يمكننا من القول بأن شرحه لا يزيد على كونه نسخة لنص القصائد السبع مضافا عليها بعض التعليقات البسيطة مستمدة من الشروح المعروفة.

وحتى في مجال التوثيق، بالنسبة إلى هذه القصائد، لا يمكن اعتباره نصا موثقا يعتمد عليه اعتمادنا على نصوص التبريزي الذي كان يتحرى الدقة في النقل - على الأقل - عن العلماء المشهود لهم، فمع أن الجواليقي كان يسير في ركب التبريزي فإنه لم يقتد بأستاذه في هذا، فهو يتهاون موردا أبياتا لم يعتد بها العلماء، وواضح أنها من المزيد غير المتفق عليه، وخير مثال واضح على هذا ما نلمسه من زيادات غير معقولة في قصيدة عنترة التي تضخمت أبياتها.

أما شرحه فلا يزيد على تلخيص لشرح التبريزي، مقتنصا شرح المفردات أو العبارات عنه، وواضح أنه لم يرجع إلى الأصول الأولى، لذلك لا نجد شيئا ذا بال يمكن عرضه أو مناقشته، فقد اعتمد فقط على نسخة أستاذه، وقد عرفناها سابقا، فاختصرها؛ لذلك نراه يسند الأقوال إليه وليست هي كذلك، يقول في شرح بيت عمرو بن كلثوم:

وإن غدا وإنَّ اليوم رَهن ... وبعد غد بما لا تَعلمينا

يقول: «قال الشيخ الإمام أطال الله بقاءه عن هذا البيت: إنه قد علق قلبي بهذه المرأة، والأقدار تأتي، ولا أدري ما يكون من أمرها»[98]. هذا النص يوحي بأن الجواليقي سمعه من أستاذه، ولكن هذا النص موجود بكلماته في شرح التبريزي[99]. وهو منقول عن شرح ابن النحاس[100]، وهذا يدل على أن الجواليقي لم يرجع إلى أي مصدر آخر، وإلا فهذا شرح ابن النحاس كان يستطيع مراجعة القول ونسبته إلى صاحبه بدلا من أن يقول إنه من قول الإمام.

هذان نموذجان نقدمهما ليمثلا لنا طريقته في الشرح، وفيهما غناء لمن يقارنهما بشرح التبريزي.

لَعمرُكَ إنَّ الموتَ ما أخطَأ الفتَى ... لَكالطوِلِ المرخَى وثنياه باليَدِ

الطول: الحبل. وثنياه: ما ثنى منه. وقوله: ما أخطأ الفتى: أي في إخطائه الفتى في أن يطول عمره، بمنزلة حبل ربطت به دابة يطول لها في الكلأ حتى تراه. فيقول: الإنسان قد مد له في أجله وهو آتيه لا محالة وهو في يد من يملك قبض روحه، كما أن صاحب الفرس الذي قد طول له إذا شاء اجتذبه وثناه إليه»[101].

فهذا النص منقول حرفيا عن التبريزي [102]، ونلاحظ أنه نقل الشرح بألفاظه من دون تعليق أو إضافة، فقط حذف عبارتين من التبريزي هما «ويقال: طرفا، لأنهما يثنيان»، والعبارة الأخرى هي «وموضع «ما» نصب وهو في تقدير المصدر».

واحْبُ المَجامِلَ بالجزيلِ وصرْمه   باقٍ إذا ضَلعَت وزاغَ قوامُها

«المجامل: الذي يجاملك بالمودة ظاهرا وسره على خلاف ذلك. وأحب: من الحبا وهو العطية. وقوامها: ما تقوم به. وضلعت: مالت وجارت: أي إذا مالت مودته أضمر المودة ولم يجر لها ذكر. يقول اخصص من يظهر لك جميلا بأكثر مما يظهره لك».

«وصرمه باق: أي ثابت وقطيعته ثابتة عندك لا تظهرها فاستبقه ولا تعجل له بالقطيعة» [103]. فهذا النص فيه حذف كثير، فقد جرد الشرح من كل إضافة مقيدة أو استطراد زائد مكتفيا بكل الشرح العام، وحين نقارن هذا الشرح بما عند التبريزي نلاحظ:

1 - حذف الرواية الأخرى وما يتعلق بها.

2 - حذف رواية أبي الحسن «بن كيسان» وما يتعلق بها.

3 - حذف بعض الكلمات البسيطة المفسرة.

4 - حذف قول التبريزي «حبوته»، إذا خصصته بالعطاء».

5 - حذف كذلك قوله «والواو في قوله وصرمه باق واو الحال، وزاغ: مال، والزيغ الميل»:

وهذه إضافات تفيد المعنى العام ولكن الجواليقي اكتفى بالتعليقات العامة لهذا الشرح، مسقطا كل ما كان يراه بعيدا عن النص، فهو حقا تلخيص للتلخيص.

وبهذا الشرح تتم حلقات الشروح الملفقة التي اهتمت بالاختصار والتيسير مع نقل كل ما أثر عن القدماء، وبها وعلى نهجها سارت الشروح التعليمية في العصور المتأخرة.



3

نص المعلقات بين يدي الثقافة اللغوية

«لا نريد في دراستنا لمناهج الشرّاح القدماء أن نزج بهذا المفهوم أو ذاك، لأن لكل عصر أحكامه ونظرته وثقافته، فمن العسير إقحام أعقد النظريات الفنية عند أصحاب المنهج اللغوي من المحدثين وربطها بطريقة العرب القدماء»

المؤلف

قبل الدخول في الحديث عن أصحاب المنهج اللغوي من شرّاح القصائد السبع يستحسن الوقوف عند هذه التسمية حتى تكون واضحة المعالم لا لبس فيها، فمصطلح «المنهج اللغوي» تحيط به مفاهيم عدة، وهذا يستدعي تحديد الجهة التي ننطلق منها في استخدام هذا المصطلح.

إن هناك خطا عاما ورئيسيا تلتف حوله كل التيارات المختلفة داخل هذا المنهج، فكلهم، قديما وحديثا، يتفقون على أن دراسة الأدب يجب أن تعنى بمادته الرئيسية وهي اللغة، ومن هذه الأرضية ينطلق أصحاب هذا المنهج نحو إزالة إبهام الكلمات من خلال تقصي معناها ودلالتها وموقفها المتميز في النص.

ويرى المحدثون من أصحاب هذا المنهج أن النظر إلى النص من خلال مادته الرئيسية، اللغة، أمر بديهي لا يحتاج إلى بيان، وطرح هذا من جديد في العصر الحديث ليس من جهة التقرير، لكنه رد فعل ضد عشرات النظريات التي رافقت تحليل الأدب في العصور الحديثة، حين مد النقاد نظرهم إلى علم النفس والاجتماع والاقتصاد، وتشعبت الدراسات القائمة على هذه النظريات، فأوغل أصحابها كثيرا داخلين إلى دقائق هذه العلوم، فأدى هذا إلى إهمال طبيعة العمل الفني وابتعدوا عن مهمة التحليل الفعلي له. لذلك قامت ردة الفعل هذه تدعو إلى التركيز: «أولا وقبل كل شيء على تلك الأعمال الفنية ذاتها. إن المناهج القديمة في علم البلاغة، أو النظريات الشعرية، أو العروض يجب أن تراجع ويعاد تقريرها في مصطلحات حديثة» (1).

والعودة من جديد إلى الأساس الذي انطلقت منه دراسة الشعر والتركيز على عناصره الأساسية لا تعني عودة الأساليب القديمة بل هي عودة مشبعة في أعماقها بتراث ضخم من النظريات والمعارف التي تعمق النظرة القديمة، فتطرحها من خلال منظار حديث، وهذا ما نلمسه في دراسات أصحاب هذا المنهج من المحدثين.

في داخل إطار المنهج اللغوي الحديث تتدرج اتجاهات كثيرة، فكل ناقد أو مجموعة من النقاد نظروا إلى القضية من زاوية مختلفة، فالناقد الإنجليزي «أ. أ. ريتشاردز» ركز على علم دلالة الألفاظ وتطورها، فأجرى دراسة عملية لكيفية قيام الكلمات بإيصال المعنى، فأصدر بالاشتراك مع «س.ك.أ وجدن» كتاب «معنى المعنى» الذي درسا فيه اللغة من هذه الوجهة.

وقد واصل «ريتشاردز» دراساته المختلفة حول هذا الموضوع حتى وصل إلى نتائج واضحة عن ماهية الأدب واستخدامه للغة واختلافه عن الاستخدام العلمي لها، ليصل بعد ذلك إلى أن الأدب يمثل نوعا من التوافق النفسي عند الكاتب، وأن القارئ إذا عرف كيف يقرأ جيدا استطاع أن ينقل هذا التوافق إلى نفسه. ويصر «ريتشاردز» على هذه القراءة المتعمقة الجيدة، لأنها هي التي تستطيع أن تستقبل القيمة الحقيقية للعمل الفني. وهذا الإصرار على القراءة الجيدة كان له أكبر الأثر على النقد الحديث الذي دعا إلى المزيد من الاهتمام بقراءة النص قراءة جيدة (2).

ومع أن «أ. أ. ريتشـــاردز» كان مهتما اهتماما خاصا بلغة الشعر ودلالات الألفاظ فإن اهتمامه بدراسة أحوال متلقي الشعر ودراساته للاستجابات المختلفــة للقراء، وتركيــزه على أحوالهم النفســية، يجعله صاحب نظرية نفســية في فهم الشعر وموسيقاه، وتركيب الألفاظ ودلالاتها، ولكن نظرته المعتمــدة على علم النفس أفادت كثيرا أصحاب المنهج في قراءة النصوص التي كان يحرص عليها حرصا واضحا.

ويتضح المنهج اللغوي عند أصحاب المنهج الموضوعي الذين ركزوا على دراسة الأثر الفني كأنه كائن مستقل تدرس خصائصه بعيدا عن شخصية الأديــب والعوارض الخارجية، فأنصار هذا الاتجاه الموضوعي يبحثون في البناء الفني للقصيدة ويفحصون لبناته فحصا دقيقا من دون الدخول إلى أي شيء خارجي يتصل بالمجتمع وعلاقاته، محللين الشعر تحليلا دقيقا لا يخرج عن كيانه وجوهره اللفظي المعنوي التصويري.

وأهــم اتجاهات النظــرة الموضوعية ذلك الاتجاه الــذي تمثله جماعة النقــد الجديد في أمريكا، ومن أبرز أعلامها رانســوم آلن تيت وويمزات وكينث بيرك الذيــن تتجه بحوثهم اتجاها لغويا بلاغيا، ويعنون بما تحمله ألفــاظ الأديب من رموز، وما في النص الأدبي من مفارقات، ويتســع في تحليل العناصر اللفظية والأســلوبية، متعقبا سياق الألفاظ ومواطنها من الكلام ومقارنا بين اســتعمالاتها حين تدل علــى أفكار ومواقف وعلاقات وصور. ويتســع بتحليله النحوي فيبحث في علاقات التراكيب وفي فواتح الشــعر والنثر وفي الوصل بــين العبارات، ويبحث في الألفاظ المشــتركة متعمقا في بحث بلاغة الأسلوب ودلالات الحروف [3].

وفي زمن مواز كانت النظرية الحديثة، الشــكلية الروســية والبنيوية، تأخذ مكانها لتســود الســاحة النقدية وتطرح مقولاتها التي أصبحت من المعلوم المشهور في الثقافة النقدية العربية في العقود الثلاثة الأخيرة.

فهــذه عودة إلى النظرة اللغوية الفنية القديمة التي كانت محل اهتمام القدمــاء من النقاد والبلاغيين واســتوت منهجا متكاملا عند عبد القاهر الجرجاني [4]. وكانت مدار دراســات من جــاء بعده حتى وصلت إلى تلك القوالب المحفوظة.

هذه خطوات عامة لاتجاهـــات أصحاب المنهج اللغوي الحديث، ولا نريد في دراستنا لمناهج الشرّاح القدماء أن نزج بهذا المفهوم أو ذاك، لأن لكل عصر أحكامه ونظرته وثقافته، فمن العسير إقحام أعقد النظريات الفنيـــة عند أصحاب المنهج اللغوي من المحدثين وربطها بطريقة العرب القدمـــاء. ولكن الجامع الأساســـي الذي يلتقي حولـــه أصحاب المنهج الواحد هو ذلـــك الأصل الملتف حول الثقافة اللغويـــة، وبعد ذلك فلكل عصر حظه من الثقافة.

إن الشروح العربية القديمة للشعر، تعتمد أساسا على الفهم اللغوي للنـــص، هذا الفهم الذي تكون أبســـط صوره شـــرح المفردات ثم تتعمق النظرة لتصل عنـــد النقاد والبلاغيين إلى مســـتوى عميق بالغ الجودة كمـــا تمثلت في نظريـــة النظم عنـــد عبدالقاهر. ومنهـــج اللغة بمعناه الاصطلاحي وعلومه وفهم قوانين اللغة وتراكيبها وصلتها بالأداء الفني هو الأســـاس الذي قامت عليه الشـــروح الثلاثة التي ســـنعرض لها في هذا الفصل وهي: «شـــرح ابن كيســـان» و«شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات» لابن الأنباري و«شـــرح القصائد التســـع المشـــهورات» لابن النحاس، فهذه الشـــروح الثلاثة تتبع أســـلوبا واحدا في تناول النص مع تميـــز كل واحد منها بخصائص لصيقة به. ويمثل ابن كيســـان المقدمة الطبيعيـــة للشـــرحين الآخرين، فقد جمع في شـــرحه خصائصهما في صورة أولية، لتتضح بعد ذلك فيها أحسن تمثيل، بينما تتقارب شخصية ابـــن الأنباري وابن النحاس، فكلاهما لـــه اهتمام واضح بالعلوم اللغوية تدريسا وتأليفا، وكلاهما ارتبط بمدرسة ذات اتجاه لغوي متميز معروف، فابن الأنباري اســـم بارز حين تعد أسماء رجال المدرسة الكوفية، ومال ابن النحاس إلى المدرســـة البصرية، هذا مع وجود مرونة واضحة عند الاثنين في تناول القضايا اللغوية.

وهمـــا يعتمدان النظـــرة اللغوية للنص من خـــلال تتبع التفصيلات اللغوية التي تمثل أساسا أوليا للفهم، وهذه النظرة قد تضيق منحصرة في مجـــال الحـــد الاصطلاحي لعلـــوم اللغة من نحـــو وصرف وجس خفيف للمعنى. وقد تكون النظرة أكثر اتساعا فتشمل الفهم الحي للغة

بدلالاتها وتاريخها ومعطياتها العميقة للمعنى وكيفية استخدام الشاعر لها وتتبع التفصيلات الكثيرة المتصلة بالفهم اللغوي، وهذا ما يقدمه لنا الشارحان في شرحيهما.

والمنهج اللغوي، في حدوده المعقولة الخاصة بعصرهما، هو الذي ينتظم فيه هذان الشرحان اللذان يمكن اعتبارهما أهم شرحين للقصائد السبع، فقد جمعا حصيلة جهود العلماء السابقين الذين ساهموا في جمع هذه القصائد والتعليق عليها. وقد ظلت تلك الملاحظات متناثرة لا يجمعها جامع حتى جاء هذان الشارحان ليكونا المرآة الحية لعصرهما التي عكستها وصهرتها وأقامتها بناء جيدا ومعقولا، لذلك لم يستطع من جاء بعدهما التخلص من إسارهما، فهذان الشارحان هما المرجعان الرئيسيان، ليس فقط لنصوص القصائد السبع أو التسع، ولكن لكل ما أحاط بها من معلومات ساعدت على فهمها، وقد جاءت هذه المعلومات عن علماء كانوا أكثر التصاقا بهذه النصوص فهما ودراية، لذلك كانت ملاحظاتهم أصلا عزيزا لمنطلقات الفهم.

ومع أن هذين الشرحين متفقان في المنهج العام وفي المعلومات الأساسية التي يستخدمانها في شرحيهما فإنهما من جهة أخرى يختلفان في التفاصيل الدقيقة وفي ذوق كل واحد منهما، فابن النحاس يغلب عليه الفهم اللغوي في حدود ضيقة قياسا على طريقة ابن الأنباري، فهو معني بحدود اللغة الاصطلاحية من نحو وصرف وما يدور حولهما من معارف. ويرى أن إشباع التفسير في هذه العلوم وتقصيها يعني أن الشرح قد اكتملت أطرافه. ومن خلال هذا الخط العريض البارز يقدم شرحه من دون أن ينسى المعارف الأخرى من تفسير للمعنى والاستشهاد بالشعر والتنبيه على العلوم البلاغية وتبيين الحوادث التاريخية، كل هذه متوافرة في شرحه، ولكنها تأتي في الدرجة الثانية بعد علوم اللغة.

أما ابن الأنباري فيشاركه في عموم الجزئيات لكنه يختلف في طريقة التناول، فهو أكثر حرصا على التوازن بين تلك المعارف كلها، فاستوى الفهم اللغوي عنده فهما شاملا لكل ما يحيط بالكلمة الشعرية، وبجانب التوازن نجد ذلك التفصيل الواضح في تقديم كل تلك المعارف، فيشبعها عرضا

وتقديما في إطار متسـع، فيقدم لنا فهم الكلمة الشـعرية ضمن وسـطها اللغـوي والفني والتاريخي والاجتماعي والسياسـي، فتكتمل الصورة أمام القارئ. وهذا لا ينفي أنه تسـتهويه النظـرة اللغوية أحيانا، ولكنه لا يفقد نظرته المتسعة للنص.

وضمن هذين الخطين في التناول يمكن أن نضع كل واحد منهما تحت تسمية تجمل اتجاهه، فابن الأنباري كان ممثلا للمنهج اللغوي العام، بينما يمثل ابن النحاس المنهج اللغوي الخاص، وضمن هذين الإطارين سنعرض لهما موضحين المنهج العام الذي يشملهما، مع تأكيد أنهما لا يختلفان في نوعية ما يقدمانه من معلومات، ولكن يتباينان في كيفية التناول والعرض واختـلاف كل واحد عن الآخـر في عنصر التركيـز والاهتمام... ونبدأ بسابق لهما:

ابن كيسان [5]:

يمثل شرح ابن كيسـان المقدمة الطبيعية لأصحاب المنهج اللغوي من الشـرّاح، فهو أحد الشـروح المبكرة التي تعود إلى أواخر القرن الثالث، وفي شـرحه اجتمعت الأسـس الأوليـة لأهم شـرحين عرفناهما وهما شـرح ابن الأنباري وشرح ابن النحاس، وقد كان مصدرا أساسيا للشرح الثانـي، فنقـل عنه كثيرا من رواياتـه واجتهاداته وآرائـه، لذلك فالبدء بـه يعني تسـليط الضوء على مقدمات هذا المنهج في شـرح النصوص. ومع الأهمية الخاصة لهذا النص فليسـت بين أيدينا نسـخة كاملة منه، فالقطعة الموجودة في برلين ناقصة ومضطربة لا يعتمد عليها. وقد عرف «بروكلمان» هذه النسـخة بأنها شرح لمعلقات امرئ القيس وطرفة ولبيد وعمرو والحارث [6].

وهذا التعريف غير دقيق، فالنسخة المصورة المأخوذة عن هذه النسخة ناقصة، ويبدأ الشـرح فيها من البيت الثاني من معلقة امرئ القيس حتى السـادس منها ثم يأتي سـقط حتى البيت التاسع عشر، ومنه حتى البيت التاسـع والعشرين، ثم يأتي سـقط آخر يبدأ بعده البيت الرابع والسبعون مـن معلقـة طرفة، وفق ترتيـب ابن النحاس - أي مع نهايـة المعلقة - ثم

تأتــي قصيدة عمرو بن كلثوم كاملة، وإن اضطرب ترتيبها بعض الشــيء. وفي ختامهــا يأتي النص التالي: «قال أبو جعفر محمد بن نصر بن غالب (الغالبي): إلى ها هنا أملى علينا أبو الحســن بن كيســان، رحمه الله، ما فســر من هذه القصائد وهي خمس قصائد، ثم مضى إلى سبيله من دون أن يتمها، فلما مات قصدت أبا أحمد الجريري من ولد جرير بن عبد الله البجلي رضي الله عنه، وهو شيخ من مشايخ أبي العباس ثعلب، وقد سمع أبا العباس المبرد وأكثر، فســألته تفســير قصيدة عنترة بن شداد فأملاه علي إملاء» [7]. وبعد أن شرح قصيدة عنترة تتلوها قصيدة زهير.

ولعل «بروكلمان» لما رأى الناســخ قد نص على أن ابن كيســان ســمع خمس قصائد، وأضاف إليها شــرح قصيدة عنترة وقصيدة زهير، رجح أن الســاقط من نسخة ابن كيســان قصيدتا لبيد والحارث، بيد أن الحقيقة غير ذلك، فالظاهر أن ابن كيسان شرح القصائد السبع كلها بدليل ما نقل عنه ابن النحاس في شرحه لها.

ويظن أحمد خطاب أن «يكون هذا الشــرح الذي بين أيدينا شرحا آخر أو يكــون قد أعاد إملاءه علــى تلاميذه ولكنه لم يتمــه» [8]. ويرجح رأيه الخاص بإعادة الإملاء نص المستملي الذي يقول: «أملى علينا ما فسر من هذه القصائد»، فهذا قد يوحي بأن التفســير سابق الإملاء، ولا أعتقد أنه شــرح آخر لأن ما فيه من نصوص تطابق ما اختاره ابن النحاس من هذا الشرح الذي بين أيدينا.

إن نظرة بسيطة إلى ورود اسم ابن كيسان وآرائه في شرح ابن النحاس تنتهي بنا إلى أنه قد غطى مســاحة القصائد السبع المشهورة، لينقطع بعد ذلك بالنســبة إلى القصيدتين المضافتين، مما لا يدع مجالا للشك في أنه قد شرح القصائد السبع.

أما بالنســبة إلى المخطوطة فليس فيها ما ينســب إليه إلا أبيات امرئ القيــس وطرفــة وقصيدة عمرو، ويختــص أبو أحمد الجريري بالشــرح البســيط لأبيات عنتــرة الذي يتراوح لكل بيت بين الســطر والثلاثة، وهو شرح للمفردات مع جس خفيف للمعنى. أما شرح قصيدة زهير فهو منقول عن شرح ثعلب للديوان من دون تغيير يذكر.

من الصفات المتبقية بين أيدينا من هذا الشرح سنشير إلى الخط العام لطريقة ابن كيسان في الشرح والتفسير، ولنعرض هذا المثال:

وإن تكُ قَدْ ساءتْكِ مني خليقة فسُلِّي ثيابي مِنْ ثيابك تَنسلِ

التفسير: ساءتك من السوء. خليقة: مخالقة. فسلي ثيابي من ثيابك: ضربه مثلا لما بينهما من مخالطة القلبين كاختلاط الثياب بالثياب. تنسل: تسقط، يقال نسل ريش الطائر ينسل إذا سقط.

ومعنى هذا البيت يقول: إن خلائقي حسنة فإن كرهتها فلا شيء يرضيك إلا الصرم، أي لا مزيد عندي، ولكن قد غلبت على قلبي فخله حتى تقع المفارقة، وقد قيل إن الثياب القلب، وتأولوا قوله تعالى: ﴿وَثِيَابَكَ فَطَهِّرْ﴾ [9]. أي طهر قلبك بألا يكون فيه كفر. وقد قيل مثل هذا في قول عنترة:

فشككت بالرمح الأصم ثيابه لَيْسَ الكريمُ على القَنا بمحرَّم

إنما أراد قلبه، وربما جعلوا الثياب كناية عن الإنسان نفسه [10].

هذا النموذج يوضح الخطوط العامة لمنهجه الذي سار عليه، فهو عادة يبدأ بكلمة «التفسير» ويعني بها شرح المفردات والمصطلحات، ويشير إلى الصور والكنايات إن وجدت، وينتقل بعد ذلك إلى المعنى العام قائلا: «معنى البيت» أو «المعنى» ويعني به المعنى الإجمالي موردا بعض الآراء الأخرى في بعض الأحيان كما هو واضح من هذا المثال، ويستشهد كذلك بالشعر كلما وجد هذا ضروريا أو متلائما مع السياق.

وهذا الأسلوب هو الأساس الذي قامت عليه الشروح اللغوية، والشرّاح في هذا الخط ما بين موجز مقتضب وآخر مسهب يميل إلى التفصيل. ويمثل ابن كيسان خطا وسطا بين الطريقتين.

ونلاحظ أنه في طريقته المبسطة والمعتدلة لا يبتعد كثيرا عن مقصد البيت الأساسي، فيقدم لنا مدخلا طيبا وفهما معقولا للمعنى، يتلقاه القارئ فتنطبع في ذهنه صورة كافية له لا إسراف فيها. وحينما يجد أن هناك رأيا أو عدة آراء جديرة بالعرض يبسطها بطريقة واضحة وكافية من دون إطالة، فيكون استطراده مقبولا لا يخل بسياق الشرح، على نحو ما ترى في شرحه لهذا البيت من معلقة امرئ القيس أيضا:

وما ذَرَفت عَيْناكِ إلاَ لِتَضْربي   بسَهْمَيْكِ في أَعشارِ قلبٍ مُقَتَّلِ

فهو يسير على طريقته التي رأيناها في البيت السابق، يفسر الألفاظ أولا ثم المعنى الإجمالي، ثم يشرح بسطور قليلة معنى الأقداح في الاصطلاح الجاهلي مبينا درجاتها ويربط هذا الاستطراد بأصل الكلام قائلا: «فأراد أن عينيها قامتا مقام سهمين» [11]. ويشير إلى معنى آخر للبيت فيقول: «وقد فسر معناه على غير هذا، قالوا: أراد وما ذرفت عيناك إلا لتجرحي بهما قلبا معشرا أي مكسرا، من قوله برمة أعشار إذا كانت مكسرة قد جبرت، فأدنى شيء يصيبها يذهب بها، كأنه أراد أن قلبي قد أثر فيه الحب مرارا فصار بمنزلة الهالك. الأعشار: لا واحد لها» [12].

وقد تتعدد الآراء الوجيهة فيحرص على إيرادها بإيجاز واقفا منها موقف المناقش إذا لم تجد قبولا عنده [13]. فمثلا في شرح هذا البيت:

ونحنُ التارِكون لِما سَخِطنا   ونحُن الآخذُون لِما رَضينا

يقول: «المعنى: إذا سخطنا شيئا تركناه وإذا رضينا شيئا أخذناه، وفيه (...) [14]. بأنا إذا سخطنا شيئا من أخلاق غيرنا لم نتخلق به، وإذا رضينا شيئا من أخلاق غيرنا امتثلناه. وفيه معنى ثالث: أي ما سخطناه لم نستقبل به فنحن له تاركون لأنا لا نسخط، وما رضيناه تلقينا به فنحن له آخذون. وفيها معنى رابع: أي إذا سخطنا شيئا دفعناه عن أنفسنا، وإن رضينا شيئا اجتلبناه لأنفسنا، وكان معنى هذا أنا لا نقيم على ما نسخطه، فنحن أبدا له على رضا» [15]. وتتبع المعاني المحتملة لا يتم عنده بهذه البساطة من جهة تسجيل الآراء المختلفة، بل هو يشير إلى أن المعنى يأتي من تركيب البيت ومكانه من سياقه في القصيدة، فالتغيير مهما كان بسيطا يلقي بظلاله على المعنى، وذلك فهو يحس إحساسا دقيقا بالسياق اللغوي وأثره، فهو حين يشرح هذا البيت:

بِيوم كَريهةٍ ضَرْبا وطَعنا   أقرّ بِهِ مَوالِيكِ العُيونا

لا يفصله عن سياقه وعلاقاته اللغوية فيربطه بالبيت السابق له وهو:

قِفي قَبْلَ التَّفرق يا ظعينا   نخَبرِّك اليقينَ وتُخبِرينا

فيسوق تفسيره قائلا: «والباء من صلة قفي، وإن شئت من صلة نخبرك»، وإذا كان اللغوي يهتم بالتعيين فقط فإن الشارح يتجاوز هذا إلى أثره في المعنى، يقول: «ومعنى هذا البيت: إذا كانت الباء من صلة قفي أي

قفي، بهــذا اليوم الكريه (تحاربنا) فيه فاصدقينا عن مودتك وأخبرينا ما في نفسك، أغيّرك هذا اليوم أم أنت على مودتك؟ وإذا كانت الباء من صلة نخبــرك، أي قفي لنخبرك بيوم حربنـــا وتخبرينا بما عندك فيه هل (...) يغيــرك ذلك إذا تحدثت بما بين أهلي وأهلك من الحرب»[16]. ويتابع هذا الفرق الدقيق في البيت اللاحق مديرا المعنى على وجهيه، مشيرا إلى هذا بقوله: «وهذا البيت يبين المعنى الذي فسرناه فيما قبله:»[17].

وهذا الإحســاس بتماســك الأبيات وتكامــل معانيها نلمســه في عدد الملاحظات، فكثيرا ما ينبه إلى هذا الترابط بين الأبيات قائلا: «ومعنى هذا البيــت في أثر الأبيات التي قبله»[18]. و«فمعنى البيت في أثر ما تقدم»[19]، وفي موقع آخر يقول: «وبيان ذلك في الأبيات التي تلي هذا»[20]، وهذه إشارة لازمة توضح تماسك أبيات القصيدة وتكاملها.

ومثل هذه الملاحظات إنما تشــير إلى أنه كان واعيا لخط ســير المعنى في القصيدة، وقد انعكس هذا الوعي على سلامة الفهم للقصيدة.

وله كذلك لمسات أخرى جيدة خاصة ببيان المعنى الدقيق للبيت ودلالته، فهو يشــير إلى اختيار طرفة للشيخ الكبير في قوله: «عقيلة شيخ كالوبيل يلندد» فيقول: «وجعلها للشيخ لأنه أضن بها وأقوم عليها»[21]. ويشير إلى استخدام الشاعر لكلمة طوال في قوله:

وأيـامٍ لنا ولهمْ طِـوال   عَصَيْنا المَلْكَ فيها أَنْ ندينا

فيجــس معنى هذا اللفظ المتميز فيقــول معلقا: «طوال من نعت الأيام وإنما جعلها طوالا لأنها أيام حرب وشر واليوم إذا كان كذلك طال»[22].

وفي وقفته هذه اســتطاع أن يقرب معنى البيت ويحس دلالاته العميقة ومقصده واتجاه معناه ضمن جو القصيدة العام، بعد أن أزال عثرات اللغة وإبهام اللفظ المستغلق ووضح المجاز والحقيقة.

فهــذا الأســلوب، إذا وضع في إطار عصــره برز أمامنا ابن كيســان واحدا من الشــرّاح المحافظين على التناســق والتوازن في شرحهم، الذين يجمعون بين الاهتمام اللغوي وشــرح المعنى بصورة مقبولة للقارئ، بحيث يكون هنــاك حد معقول من الفهم لمعنى القصيــدة العام وإدراك الألفاظ ضمن ســياقها... ولم يخرج ابن كيســان عن اتجاهات عصره من اهتمام

باللغة والرواية، وإيراد أقوال العلماء والمقارنة بالشعر والاستعانة به لفهم معنى الأبيات، فقد حرص، من دون إسراف، على الاستعانة بهذه الوسائل لتقريب نصوص القصائد السبع.

ونُوجِدُ نحنُ أَمنَعهُم ذِمارا وأَوفاهـم إذا عَقَدُوا يمينا

فيقف أمام الأوجه الإعرابية المحتملة في الفعل «نوجد» فيقول: «ولك (في) نوجد الرفع والنصب والجزم، من جزمه جعله نسقا على جواب الجزاء في البيت الأول «نجد أو نقص» ونوجد. ومن نصبه نصبه على إضمار أن. ومن رفعه رفعه على الابتداء، ونحن هاهنا عماد، وأمنعهم نصب، وإن شئت رفعت أمنعهم وجعلت نحن اسما مبتدأ، وإن شئت جعلت نحن توكيدا لما في نوجد ما أذكر، ونصبت أمنعهم على خبر نوجد، والذمار نصب على التفسير»[23]. فهو هاهنا يعرض لثلاثة وجوه من الإعراب كمادة اللغويين في عرض الأقوال، ولكنه لا يطيل في الإعراب مكتفيا بعرض الوجه الإعرابي، إن وجد له أكثر من قول، اعتمادا على رواية معتمدة أو احتمال مرتبط بالسياق العام، كما وضح من المثال السابق.

وقد يوجز القول أو الوجه الإعرابي الآخر بصورة مقتضبة ولكنها مؤدية للمعنى أو الرأي، مثل إعرابه لكلمة «يمين» في بيت امرئ القيس:

فقالت: يمينُ الله مالكِ حيلةٌ وما إنْ أرَى عنكَ الغَواية تنَجَلِي

«يمين الله: أحلف بيمين الله، فلما ألقى الباء نصب على إضمار الفعل. وروى بعضهم يمين الله بالرفع، أي: يمين الله قسمي»[24]. فهو هاهنا يعرض أبسط الآراء الإعرابية من دون إهمال الرأي الآخر إن وجد. ويكاد يكون هذا الأسلوب في العرض مطردا. ولا نلمس عنده اجتهادات ذات أهمية بارزة، مع أن لابن كيسان مكانة خاصة عند أهل اللغة.

وهذا لا ينفي وجود ملاحظات لغوية واجتهاد في التعليل والاختيار القائم على الترجيح الواضح من جانبه، فهو - مثلا - يعرض لبيت طرفة:

فلوْ كانَ مولاي امرأ هو غَيرهُ لفرَّجَ كَرْبِي أو لأنظرني غَدِي

فيقدم لنا روايتين للبيت مع إعرابهما، أولاهما ما رواه الأصمعي وهو خاص بشطرة البيت الأولى ويقول فيها: «فلو كان مولاي ابن أصرم مسهر»، فيعرض لإعرابها قائلا: «والنحو في هذا إذا قال: فلو

كان مولاي امرأ: نصب، لأن مولاي اسم معرفة وامرؤ اسم نكرة، يجوز رفــع امرئ ونصب المولى على ضعف، فقد جاء في الشــعر مثله، قال حسان بن ثابت:

كأَنَّ سبيئة من بيتِ رأسٍ　　　يـكون مـزاجها عَسَلٌ وماءُ

فرفع عسل وماء، وهما نكرة، بيكون ونصب مزاجها وهي معرفة. وفي بيــت طرفة هو أقوى لأنه وصفه بقوله: هو غيره، فدنا من المعرفة. وأما من روى «فلو كان مولاي ابن أصرم مسهر» فله أن يقول ابن أصرم مسهرا، وله أن يرفــع ابن أصرم ويجعل الخبر مولاي وهو الوجه لأنهما معرفتان متكافئتــان. واخترنا رفع ابن أصرم لأنــه معرفة مقصودة قصدها، وكل ابن عم لي فهو مــولاي، ولم يقصد قصد واحد بعينه فلذلك اخترناه أن يكون خبرا [25].

فهــو في هذا النص يســتطرد علــى غير عادة منه، فالموضــع والرواية يستدعيان التنويه، وحين نلاحظ استطراده نجده قد سار على النهج التالي:

1 - إعــراب معلل: فلو كان مولاي امرأ نصب؛ لأن مولاي اســم معرفة وامرؤ اسم نكرة.
2 - وجه إعرابي آخر مع شاهده الشعري.
3 - ترجيح مع التعليل.
4 - إعراب الرواية الأخرى من جهتين.
5 - ترجيح إحداهما مع التعليل المعقول الآتي من الفهم الدقيق لمقصد العبارة.

إن هذه المراحل التي عرضناها لأســلوبه في التناول النحوي كشــفت عــن منهجه في عرض الآراء المختلفة مــع الترجيح. ومن الطريف أن هذا الاختيار هو الذي ســار عليه ابن النحاس متابعا ابن كيســان في اختياره، وهو أيضا ما رجحه ابن الأنباري.

ولا نجد له في الصرف إلا إشــارات بسيطة لا تشكل رأيا خاصا، فهي أشــبه ما تكون بالمقــولات العامة المتعارف عليها مثــل الإدغام مثلا: «عي تكــون عيى، أو أن الميراث أصلــه ورث وأبدلوا الواو يــاء، كما قالوا تجاه وأصله من الوجه، وأن حديا الناس تصغير حدوى أو حديا على أنه اســم لمصدر صغر فكان للواحد والاثنين والجمع» [26].

إن هذا العرض الموجز قد ينبه إلى آرائه التي اعتمد عليها ابن النحاس اعتمادا مباشــرا، مع التنبيه إلى أن ابن النحاس كان يدفعه ذوقه واتجاهه اللغوي إلى اختيار ما يتلاءم مع حاجته، لذلك كانت أهم نقوله تجسد هذا الجانب من جهة تفســير الألفاظ والإعــراب مع مس خفيف للمعنى، وهو بهذا لا يقدم لنا كل جوانب شرح ابن كيسان من لمسات دقيقة، ولكن هذا لا ينفي أهمية نقوله عنه والذي سلكه مع عشرات الأقوال للعلماء في شرحه الكبير أن هذه القطعة الصغيرة من هذا الشرح حددت لنا مقدمة متوازنة للشــروح التالية التي كانت في مجملها خاضعة للمنهج اللغوي الذي حصر جل اهتمامه في البناء اللغوي، فأســرف البعض فأصبح النص الشــعري هامشــا لمقولات النحو واللغــة، واعتدل الميزان عنــد البعض الآخر فكان اتســاع الإطار عندهم أساسا طيبا لفهم النص الشــعري بظروفه اللغوية والتاريخية. وهذا ما سيتضح عند الشارحين اللذين تجسد عندهما المنهج اللغــوي، بمفهومه القديم، في أتم صــوره وأكثرها تعبيرا عنه، ونعني بهذا شرح كل من ابن الأنباري وابن النحاس.

* * *

أولا: ابن الأنباري[27]: المنهج اللغوي وثقافة النص

يبدأ كتاب «شــرح القصائد الســبع الطوال والجاهليات» من دون خطة تبين منهجه، فقد شــرع فــي التصدي لقصيدة امــرئ القيس، ممهدا لها بتمهيد تحدث فيه عن امرئ القيس حديثا فيه أطراف من النسب مع تتبع لبعض صفات هذه الأســماء، ثم يعرج علــى خبر والد امرئ القيس وقصة قتله وطلب ابنه ثأره من بني أسد قاتليه، وما تخلل هذا من مقطعات شعرية وقصائد قالها امرؤ القيس أو غيره من الشعراء، ويعرج بعد ذلك إلى حديث دارة جلجل، وهو خاص بالمناسبة التي قيلت فيها المعلقة أو بعض أبياتها.

وفي تمهيده لقصيدة طرفة يمر ببعض أخباره، وخاصة القصة المرافقة لخبــر مقتله، ليدخــل بعد ذلك في شــرح القصيدة. وفي صدر شــرحه للقصائد الباقية يتحدث عن المناســبات التي رافقت أو مســت طرفا من الأحداث التي كانت سببا لإنشائها ثم يشرع في شرح أبياتها.

وقــد يكون كتابه هذا يمثل أســلوبه فــي تأليف الكتــب القائمة على الإمــلاء، لذلك جاءت تلك المعلومات هامشــا أوليا للقصيدة المشــروحة. وقــد أهمل تماما الحديث عــن هذه القصائد من حيــث كونها مختارات معروفة، بل باشــر الشرح بعد تلك المقدمة المبســطة، لذلك يستقل شرح كل قصيدة ممثلا وحدة كاملة، يمكن ســلخها ونشرها وحدها، مع مراعاة بعض الإشــارات البســيطة والإحالات النادرة التي تدل على أن شرح هذه القصائد إنما أُملي مرة واحدة، وكل شــرح من شروح هذه القصائد يحمل في سطوره أســلوب ابن الأنباري في الشرح والتفســير جامعا التفاصيل الدقيقة والمفصلة التي يتميز بها شرحه.

وقبل أن نحدد الإطار الذي ينطوي تحته هذا الشرح يستحسن أن نقدم بعض النماذج التي يمكن أن يدور حولها الكلام موضحين أسلوبه وطريقته، مع التســليم بأن هناك كثيرا من النماذج الدالة على طريقته، وســأعرض ثلاثة نماذج ندير حولها الكلام في تحليل أسلوب هذا الشارح المتميز.

وأول هذه النماذج يقدم طريقته في البســط وتتبعــه للآراء المختلفة، ويؤكــد المثال الثاني هــذه الطريقة مع بعض الإيجاز وبــه جزئيات تكمل الســابق، أما المثال الثالث فهو يقدم أسلوبه في الإيجاز المعقول مع تقديم المعنى كاملا من دون الدخول في التفصيلات الدقيقة أو الاستطرادات.

المثال الأول:

زَعَموا أَنَّ كُلَّ مَنْ ضَرَبَ العيـ ـرَ مَــوالٍ لَـنـا وأَنَّــا الــوَلاْءُ

قال أبو نصر أحمد بن حاتم: لم يقل الأصمعي في هذا البيت شــيئا. وقــال أبوعمــرو: معناه أن إخواننــا الأراقم يلوموننــا ويصفوننا بالباطل، ويضيفون إلينا ذنب غيرنا، ويعلقونه علينا، ويطالبوننا بجناية كل من جنى عليهم ممن نزل صحراء أو ضرب عيرا، ويجعلونهم موالي. والمولى في هذا الموضع: بنو العم. قال الله تعالى: «وَإِنِّي خِفْتُ المَوَالِيَ مِنْ وَرَائِي»[28]، وأراد بني العم. قال الشاعر[29]:

ومِن الموالي مَوْليانِ فمنهما مُعطي الجزيلِ وباذلُ النَّصر
ومـن الـموالـي ضَـبٌّ جـنـدلـةٍ لَحِـزُ الـمـرَوّة ظاهر الغمْرِ

أراد: بني العـم. وقال قوم: الموالي في هذا البيت معناهم الأولياء. أي اجعلـوا كل من فعل هذا الفعـل وليا لنا. قال الله عز وجل: «وَأَنَّ الْكَافِرِينَ لا مَوْلَـى لَهُمْ» (30)، «أراد: لا ولي لهم. وقال النبي صلى الله عليه وسـلم: «أيما امرأة تزوجت بغير إذن مولاها فنكاحها باطل»، أراد: بغير إذن وليها. وقال الأخطل:

كانوا موالي حق يطلبون به   فأدركوه وما ملوا وما لغبوا

يعني أولياء حق. وقال أيضا:

فأَصبَحْتَ مولاها من الناس كلهم   وأَحْرى قريش أن تهاب وتحمدا

وقـال المفضل بن محمد، وأبو علي وأبو مالك: أراد بالعير الوتد، وإنما سـمي عيرا لنتوئه من الأرض، مثل عير النصل والسـهم، وهو الناتئ في وسطه. يقول: كل من ضرب وتدا في الصحراء فأذنب في الأراقم ألزمونا ذنبه. وقال أبو الحسـن الأثرم: حدثني أبو عمرو عن خراش العجلي قال: العير أراد به كليبا ابن وائل، أي جعلتم كل من قتل كليبا أو أعان على قتله ابن عم لنا، فألزمتمونا ذنبه ظلما.

وإنما سـمي كليبا عيرا لجلالته وعلو شأنه وسـؤدده. والعرب تسمي السيد العظيم من الرجال عيرا. وإنما قيل للسيد من الرجال عير لأنه شبه بالحمـار في الصيد إذ كان أجل ما يصطاد. من ذلك الحديث الذي يروى عن النبي صلى الله عليه وسـلم، أن أبا سـفيان استأذن عليه فحجبه، ثم أذن لـه، فقال: ما كدت تأذن لي حتى تأذن لحجارة الجهلتين! قال: «يا أبا سفيان، أنت كما قال القائل: كل الصيد في جوف الفرا». والفرا: الحمار، يهمز ولا يهمز. أنشدنا أبو العباس:

إذا اجتمعوا عليَّ واشقذُوني   فصرت كأنني فَرَأٌ مُتارُ

ومتار.. من الآثار. والجهلتان: جانبا الوادي.

وقال قوم: أراد بالعير الحمار نفسه. يقول: يضيفون إلينا ذنوب كل من سـاق حمارا ويجعلوننا أولياءهم. وقال آخرون: العير جبل في المدينة ومنه أن رسول الله صلى الله عليه وسلم «حرم ما بين عير إلى ثور». يريد: جعلوا كل من ضرب إلى ذلك الموضع وأراده وبلغه أولياءنا.

وقوله «وأنا الولاء» معناه وأنا أصحاب الولاء، فحذف الأصحاب وأقام الولاء مقامه، كما قال الشاعر، أنشدنا أبو العباس:

وكيف نُصاحب من أصبحتْ خَلالتُه كأبي مرحب

أراد: خلالة أبي مرحب. وقال الآخر:

وشرُّ المنايا ميّت وسط أهله كهلك الفتى قد أسلم الحيَّ حاضرُه

أراد: وشر المنايا ميتة ميت، فحذف الميتة وأقام الميت مقامها. والولاء: العون واليد، يقال: هم عليه ولاة ولائه، أي: عون ويد. والولاء في العون ممدود. والولي في المطر يكتب بالياء.

وإن كفت من اسم زعموا وخبرها، وكلا اسم أن، وضرب العير صلة من، وما في ضرب يعود على من، وموال رفع لأنه خبر أن، والأصل فيه موالي فاستثقلت الضمة في الياء لسكونها وسكون التنوين. ولنا صلة، وأن الثانية نسق على الأولى والنون والألف اسم أن، والولاء خبرها [31].

المثال الثاني:

كأنَّ سَرَاتَهُ لَدَى البَيْتِ قائما مَدَاكُ عَروسٍ أو صَلاَيَةُ حَنْظَلِ

معناه: كأن على ظهره حجرا أملس يسحق عليه العطار المسك وغيره. أراد به ملاسة ظهره واستواءه، واكتناز اللحم عليه. شبهه بالصلاية في استوائها.

وروى الأصمعي: «أو صرابة حنظل»، وروى: «كأن على الكتفين منه إذا انتحى». وقال يعقوب: السراة أعلى ظهره. وسراة الجبل أعلاه، وسراة النهار أعلاه. وسرو حمير أعلى بلادهم. ويقال كتف وكتف. وانتحى: اعتراض. و«مداك عروس» معناه صلاية عروس، لأنها قريبة عهد بالسحق، فهي تبرق. يقول: فهو أملس يبرق، لأنه أجود ليس بكثير الشعر. والصراية: الحنظلة التي قد اصفرت، لأنها من قبل أن تصفر مغبرة، فإذا اصفرت صارت تبرق كأنها قد صقلت. قال الشاعر:

كأنَّ مفَالق الهاماتِ منْهم صَرايَاتٌ تَهَادَاها جَوَار

وقال الآخر، وهو امرؤ القيس يصف فرسا:

إذا اسْتَعْرضَتْ قُلتَ دُبّاءةٌ من الخُضر مغموسةٌ في الغُدُرْ

الدباءة: القرعة: يقول: كأنها من بريقها قرعة من الخضر مغموسة في غدر الماء. وقوله مغموسة، ليس يريد أنها مغموسة في الماء منقعة فيه، ولكن هذا كقول القائل: أنت مغموس في الخير. وقال ابن مقبل:

كأن دُبّاءة شد الحزامُ بها فهي جوزأهوجَ بالتقّريب والحُضُرِ

وروى أبو عبيدة: «أو صراية حنظل» بكسر الصاد. وقال: شبه عرقة بمداك العروس أو بصراية حنظل، وهو الماء الذي ينقع فيه حب الحنظل لتذهب مرارته، فهو أصفر مثل لون الحلبة. يقال يصرى صريا وصراية. وقال أبو نصر: إنما قال صلاية حنظل لأن حب الحنظل يخرج دهنه فيسرق على الصلابة. والمداك: الحجر الذي يسحق به. والمدوك: الذي يسحق عليه. وقال بعض البصريين: مداك من داكه يدوكه دوكا، إذا طحنه. وروي هذا البيت في هذا الموضع:

وأنْتَ إذا استدبَرْتَه سَدَّ فرجَه بِضافٍ فُويقَ الأرضِ ليس بأعزل

الفروج واحدها فرج: ما بين قوائم الفرس من الانفتاح. والضافي: الذنب السابغ.

قال الشاعر:

«ورفَّعْن أذيال المُرُوط الضوافيا»

وروى محمد بن حبيب هذا البيت في هذا الموضع، وليس هو موضعه عند يعقوب وغيره:

كأنَّ الثريَّا علقت في مصامِها بأمراسِ كَتَّان إلى صُم جنْدلِ

قال: شبه تحجيل الفرس في بياضه وصفائه بنجوم شدّت بحجارة، فشبه الحوافر بالحجارة. والسراة اسم كأن، ولدى البيت محل، ومداك عروس خبر كأن، والصلاية نسق على مداك (32).

المثال الثالث:

مُؤللتانِ تَعرِفُ العِتقَ فيهما كسامِعَتَي شاةٍ بحَوْملَ مُفْردِ

«مؤللتان» معناه محددتان كتحديد الألة. والألة: الحربة، وجمعها الأل. ويقال أله يؤله ألا، إذا طعنه بالألة. وقيل لامرأة وقد اهترت: هذا رجل يخطبك. فقالت: «أيعجلني أن أحل، ماله ألّ وغل». قال أبو

جعفر: المرأة التي قيل لها هذه أم خارجة التي ولدت ســت قبائل. قال غيــره: يمدح من الأذنين أن يؤللا، أي يحــددان ويقل وبرهما. وقوله: «تعــرف العتق فيهما»، يقول: إذا رأيتها رأيت الكرم فيهما لتحديدهما وقلــة وبرهما. تقول عرفتــه معرفة وعرفانا. والعتــق: الكرم. وقوله «كسامعتي شاة» أي كأذني شــاة. والشاة هاهنا: الثور. و«حومل» اسم رملة. فشــبه أذنيها بأذني ثور وحشــي، لحدة سمعهما. وأذنا الوحش أصدق من عينه عنده، وأنف السبع أصدق من عينه. وجعله مفردا لأنه أشــد توجســا وتفرطا، ولأنه ليس معه وحش يلهيه ويشغله، وإذا كان كذلك كان أشد لتسمعه وارتياعه. قال: والظباء والبقر إذا فزعت كان أحسن لها وأســرع من أن تكون آمنة منقبضة. فيقول: قد سمع حسا فهو مذعور.

وقال أبو جعفر: العتق في الأذنين ألا يكون في داخلهما وبر، فهو أجود لتســمعهما. ومؤللتانِ مرتفعتان بإضمارهما. والكاف في موضع رفع على النعت لهما [33].

هذه ثلاثة أمثلة نستطيع أن نرى فيها صورة لطبيعة شرح ابن الأنباري. وطريقتــه وهي طريقة تــكاد تكون مطردة تتحرك بين البســط والتركيز، فهناك هذا الخط العام للفهم اللغوي في معناه العميق والمتسع الخارج عن حدوده الاصطلاحية وإشــباع النص بالمعلومات المحيطة به لتتســع صورة الألفــاظ ودلالاتها عند المتلقي لينطلق بعــد ذلك إلى الأبعاد الأخرى التي يرتضيها أو يعتنقها في فهم الشــعر، فليســت هذه إلا الخطوة الأولى من المراحل وأهمها.

وإذا نظرنا إلى هذه الشروح في خطوطها العامة فإننا نلاحظ أن هناك عناصر معينة واضحة يمكن أن نعتبرها الملمح المتوافر في كل شــرح وهي: **التوثيـق** أولا ومنــه إلى **شــرح الألفاظ** في معناها العــام والخاص داخل البيت الشعري، ثم يتعرض إلى **التراكيب** التي تحتاج إلى بيان ويتخلل هذا **الإشــارات الصرفية واللهجات** ثم يعمد إلى **شــرح المعنى**، وهو شــرح يكون مجملا حينا وفي مكان واحد أو مفرقا بين الســطور بعد شرح أي جزئية. وفي تعرضه للمعنى يتنقل بــين الروايات المختلفة للبيت وتوجيهات المعنى

فيها، ويمر علـــى بعض الملاحظات البلاغية بصورة مختصرة، ويختم هذا كلــه بإعراب مـــا يراه لازما فيطيل أحيانا مفصـــلا ولكنه في مواقع كثيرة يكتفي بأقل القليل.

ويتخلل هذا كله سيل كبير من الأخبار والأحاديت والحكايات والشواهد الشعرية والقرآن والأحاديث والمأثورات. كل هذا يساق ضمن أقوال العلماء مسندا كل رأي إلى صاحبه، وسنقف بعد ذلك بالتفصيل عند أهم ما تمثله هذه الأمثلة الثلاثة من جوانب منهج ابن الأنباري:

أولا: التوثيق:

شـــرح ابـــن الأنباري من أقدم الشـــروح التـــي بين أيدينـــا، وإذا كانت «المفضليات» و«الأصمعيات» و«الحماسة» قد وصلت أولا مختارات بنصها كاملة من دون أي تعليق. ثم جاءت الشروح المختلفة بعد ذلك، فإن القصائد الســـبع مـــع الظن بأنها مختارات ســـابقة، وصلت إلينا وفـــي معيتها هذه الشـــروح، وهذا يعني أننا أمام النص أولا وتوثيقه، ومن ثم يأتي الشـــرح. يبدأ ابن الأنباري في أول شـــرحه للبيت غالبا بالتوثيق، وهو لا يلتزم بهذا الخط دائما فقد يأتي التوثيق في ثنايا الشرح أو في نهايته، ولكنه في كل الحالات لا يترك البيت من دون أن يطمئن إلى روايته.

نبدأ بأول هذه النمـــاذج الثلاثة، بيت الحارث، فنلاحظ أن هذا البيت مـــن حيث النص لا خلاف حوله، فهو من أبيات القصيدة التي اتفق الرواة بشـــأن ثبوته وموقعه من النص وجملة كلماته وحركاته، لذلك ســـكت ابن الأنباري والسكوت عند من يعنى بمثل هذا الموضوع تأكيد.

وعندمـــا نعود إلى الشـــروح الأخرى نجد أن هذا البيت قد ســـلم من الخلافات وســـلم كذلك البيت الثالث من الخلافات، ويبقى الشاهد الثاني محلا لخلافات الرواية على هذه الصورة:

أ - خلاف حول شطرة كاملة: هي عند ابن الأنباري نقلا عن مصادره: «كأن ســـراته لدى البيت قائما». ولكنه يشير إلى رواية أخرى انحدرت عن أحد الثقات هو الأصمعي الذي روى الشطرة هكذا «كأن على الكتفين منه إذا انتحى». وحين نعود إلى رواية الديوان المنحدرة عن هذه الرواية نجدها

فعلا كما أشار ابن الأنباري [34]. ونجد الزوزني كذلك في شرحه يعتمد على رواية الأصمعي مع تغيير بسيط في إحدى الكلمات وروايته تقول: «كأن على المتنين» بدلا من «كان على الكتفين» [35]. وهذا النص نجده في شرح ابن النحاس وقد نسبه الأصمعي كذلك [36].

إذن هذه الشطرة اختلف حولها الرواة فانحدرت إلى الكتاب وأثبتها ابن الأنباري مرجحا إحداها ومشيرا إلى الثانية بإسنادها. وهذا خلاف حقيقي من الصعب تبين الصواب فيه أو القطع به، لذلك فالسلوك العلمي التوثيقي هو هذا الذي قام به ابن الأنباري، وسنلاحظ أنه حين عرض المعنى لم يغفل هذه الرواية وأعطاها حقها من البيان والتوضيح.

ب: ونوع آخر من التوثيق وهو خاص بشكل الكلمة حين يتغير حرف منها وهو أمر يعنى به أهل اللغة، فقد يتغير المعنى أو سير الكلمة ذاتها في اللغة، ففي الشطرة الثانية تأتي الرواية المثبتة في النص «صلاية حنظل»، أما الأصمعي فإنه يرويها «صراية حنظل» بالراء، وهذه هي رواية الديوان المثبتة، وأشار إليها ابن النحاس [37]. ونجد اسم الأصمعي يدور حولها في اللسان [38].

إذن هي من الثابت نسبته إلى الأصمعي الذي انفرد برواية البيت على هذه الهيئة فأثبتها ابن الأنباري في سياق الشرح مختارا الرواية الأخرى.

ويأتي سؤال: لم أهمل ابن الأنباري رواية الثقة الأصمعي؟ هل كان ترجيحه لتلك الرواية الأخرى وإهماله لرواية الأصمعي عفويا أم سيرا وراء الشائع أم هو تدبر وتقليب للرأي ومن ثم جاء الترجيح؟

إن إحساس ابن الأنباري اللغوي كان وراء هذا الاختيار، وهو اختيار وترجيح وليس إنكارا للرواية الأخرى. إن تأمل المعنى الدقيق لكلمتين (صلاية وصراية) وسياقهما في البيت وتآزرهما مع الصورة العامة له يقودنا إلى هذا الترجيح الذي أقره ابن الأنباري اعتمادا على فهمه وحفظه العجيب للغة، فالبيت إنما هو تفصيل دقيق لجوانب الجمال والكرم والتفرد في فرس امرئ القيس، ففي سياق هذا الوصف، وبعد أن تحدث عن سرعته في أكثر من صورة راح يصف شكله الظاهري مقرونا بصفاته الجسمية، وفي هذا السياق يأتي بهذا البيت واصفا ظهره وهو

«لدى البيت قائما» أي نزع عنه سرجه وما كان يلقى عليه فأصبح مكشوفا، فأراد الشاعر أن يبين الملاسة والاستواء واكتناز اللحم منبها إلى أنه يبرق «لأنه أجرد ليس بكثير الشعر» - وهذه من صفات الحسن - ولعله أراد أن يشير إلى جمال لونه ونصاعته، وقد وجد في مداك العروس القريب العهد بسحق الطيب ما يحقق الهدف الذي أراده، فالمداك ملساء بطبيعتها ونسبتها إلى العروس تعني قرب العهد بالسحق فتبرق. إذن لقد تحققت صفتان، الملاسة واللمعان، ولم يكتف الشاعر بهذه المقارنة، فأضاف صفة أخرى مؤكدة للسابقة ونعني بها قوله «صلاية حنظل» أو «صراية حنظل»، ومع أن اللفظتين متقاربتان في المعنى فإن هناك جانبا دقيقا وخفيا يعطي الأولوية لإحداهما من دون الأخرى فالصلاية هي مدق الطيب، فإذا سحق عليه الحنظل يخرج دهنه على الصلاية، إذن فقد تحقق في هذه الصورة أمران، الملاسة وهذا متحقق بالصلاية الناعمة، واللمعان الآتي مما يخرج من الحنظل المسحوق الذي يبرق. وحين نقارن هذه الصفة بما سبقها - مداك عروس - نجد أنهما متطابقتان تؤديان إلى نفس النتيجة والهدف لذلك جاء الحرف (أو) بينهما.

أما الرواية الأخرى «صراية حنظل» [39]. فإنها تقدم فقط طرفا واحدا من الصورة ونعني به البروق واللمعان، ولكن ينعدم جانب آخر مهم وهو الاستواء والملاسة اللذان تبرزهما على أحسن ما كون كلمة صلاية. ومن هنا ندرك أن ابن الأنباري لم يكن غافلا عن هذا الفرق الدقيق وهذا ما يتلاءم مع منهجه في دراسة النصوص الشعرية.

جـ: ونوع ثالث من التوثيق يتصل بضبط الكلمة، فأبو عبيدة يوافق الأصمعي في أنها «صراية حنظل» ويختلف معه في الضبط، فقد أجراها الأصمعي بالفتح - فتح الصاد - أما أبو عبيدة فقد ضبطها بالكسر. واتبع ضبطه بتفسير للمعنى يتوافق مع روايته، فهو لا يرى أن الشاعر يصف ظهر الفرس وإنما «شبه عرقه بمداك العروس أو بصراية حنظل، وهو الماء الذي ينقع فيه حب الحنظل لتذهب مرارته، فهو أصفر مثل لون الحلبة». فانصرف إلى جهة اللون وهذا قد لا يتلاءم مع خط البيت العام.

د: ونـوع رابـع من التوثيـق يتصل بترتيـب البيت في السـياق العام للقصيدة، ففي بعض الأحيان نجد بعض الخلافات بشـأن ترتيب بيت من حيـث التقديم والتأخير وقد لا يكون لهذا الخلاف أهمية كبرى خصوصا إذا كانت الصورة العامة أو المعنى يكملها البيت في سياقه ضمن القصيدة ويمثل جزءا قابلا للتحرك البسيط، وهذا ما نلمسه في البيت الذي ساقه أولا قائلا: وروي هذا البيت في هذا الموضع:

وأنت إذا استدَبَرتهَ سدَّ فَرْجَه   بضافٍ فُويقَ الأرضِ ليس بأعْزَلِ

إذن فهناك من روى هذا البيت في هذا الموضع بينما قدمه ابن الأنباري قبل البيت المشروح وعلق عليه تعليقا بسيطا.

وهنا أسـجل ثلاث ملاحظات: الأولى أن تقديم هـذا البيت وتأخيره يسير جدا، حيث يسـبق بيتا واحدا فقط، وهذا لن يخل بالصورة العامة، فالحديـث عن وصـف الفرس من جهـة هيكله وتركيبه. وإمكان اتسـاق الصورة ممكن ومقبول على عكس ما سنلاحظه في بيت مقبل.

والملاحظة الثانية من جهة السـياق الدقيق، فالشـاعر وصف سرعة الفرس أولا وعرض لأسـباب هذه السـرعة المتمثلة في أن: «له إطلا ظبي وسـاقا نعامة» ونوعيـة هذه السـرعة «وإرخاء سـرحان وتقريب تتفل»، فالقرائن تشير إلى التتبع المنطقي، حيث يتحدث عن شدته أو عظم أجنابه أو الذي يطلعهما حمل [40].

ومـن ثم يعرج على ذنبه السـابغ وهكذا حتى يصـل إلى وصف ظهره لذلك يأتـي البيت في موضعه ليعقبه في البيت اللاحق حديث عن النحر المخضب بدماء الهاديات [41].

أمـا ترتيب الرواية الأخرى فهو ينقل السـياق من القدمين إلى الظهر وبعدها إلى النحر، وهو بهذا لا يحافظ على الترتيب.

والملاحظة الثالثـة خاصة بالرواية أيضا، ففـي رواية ابن الأنباري المثبتـة في النـص قال «ضليع إذا اسـتدبرته»، بينمـا الرواية الأخرى «وأنت إذا اسـتدبرته..»، فالبيت الـذي اختاره كان يضيف صفة أخرى وهـي الضلاعة أي القوة وانتفاج الجنبين، وهي تكمل ما جاء في البيت السابق له.

ومهما اختلفت الآراء فسيظل انسجام الرواية الثانية ممكنا مقبولا. هناك نوع من الاختلاف في الترتيب يخل بالصورة الشعرية ووحدة السياق فيكون خروج البيت عن سياقه وانتقاله إلى موضع آخر مؤديا إلى اختلاف معناه وتبدل زاوية النظر إليه، وهذا ما نلمسه في إحدى الروايات التي ساقها ابن الأنباري قائلا: «وروي محمد بن حبيب هذا البيت في هذا الموضع وليس هو موضعه عند يعقوب وغيره»:

كأن الثريّا عُلقت في مَصامِها   بأمراس كَتّان إلى صم جَنْدلِ

قال: شبه تحجيل الفرس في بياضه وصفائه بنجوم شدت بحجارة، شبه الحوافر بالحجارة وتحتاج هذه اللمحة التوثيقية إلى وقفة للتفصيل:

ورد هذا البيت - أولا - متقدما على الموضع الذي هو فيه بأبيات عدة وفي سياق بعيد عن وصف الفرس، فقد جاء ضمن تأملات امرئ القيس في الليل الذي أرخى سدوله عليه بأصناف الهموم، وهذا الليل ثابت لا يكاد يتحرك فكأن نجومه مشدودة بحبال إلى جبل، أما الثريا فهي «مشدودة بجبال فليست تمضي». فالبيت جزء من صورة أخرى لا صلة لها بالفرس على عكس الذي يرويه متأخرا عن هذا الموضع بأربعة عشر بيتا، لذلك فالموضعان مختلفان وبالتالي فالتفسير في كلا الموضعين يختلف اختلافا كليا ضمن الوحدة العامة للقصيدة وتتابع أجزائها، وهذا ما لمسه ابن الأنباري وحرص على إثباته متنبها إلى معناه في الموقعين، قال: «وفيه تفسيران: أما أحدهما فإنه شبه تحجيل الفرس في بياضه بنجوم علقت في مقام الفرس وهو مصامه، علقت بحبال كتان إلى صم جندل، يعني الحجارة، شبه حوافره بالحجارة [42]. فهذا تفسر من يرويه أخيرا بعد صفة الفرس، وعلى التفسير الثاني يصف الليل يقول: كأن النجوم مشدودة بحبال إلى حجارة فليس تمضي [43].

فهذا التوضيح يكشف لنا عن قدرة ابن الأنباري على تبين المعاني الدقيقة وترابط القصيدة واكتمال الصور المتتابعة، واكتساب الكلمات والصفات معاني جديدة ومختلفة في كل موقع.

وسلط هذا الضوء على أثر التوثيق ودوره في إعطاء البيت كيانه ضمن بناء القصيدة العام، وأثره الواضح في صلب المعنى.

ثانيا: المصادر

واضح أن ابن الأنباري هو آخر الحلقات التي اكتمل عندها خطا الشرح والتفسير اللذان واكبا هذه النصوص، فجمعها بعد تفرق فاستوت عنده وعند جيله بناء متكاملا.

إن الناظر في أسماء العلماء الذين نسبت إليهم الأقوال في كتابه يدرك مدى استفادته من جهود السابقين، والمتأمل في مقدار تردد أسمائهم يعرف مدى استيعابه لمأثوراتهم. فقد تردد بعضهم - الأصمعي وأحمد بن عبيد على سبيل المثال - في أكثر من مائة موضع. فهو يعتمد على السابقين مع جهده الخاص في الشرح والتوضيح والتفسير والإعراب بعد أن بذل جهدا بارزا في الجمع والتبويب.

ومن أمثلتنا الثلاثة نلاحظ طريقة استفادته من مصادره بإسناده الأقوال إلى أصحابها، فقد جاء حديث مسند لأبي نصر أحمد بن حاتم - رواية الأصمعي - ينفي أن الأخير قد شرح هذا البيت، ومن ثم عرج على من هو في طبقته، ونعني به أبا عمرو فأخذ عنه معنى البيت كله، وتدور أسماء أخرى من مثل المفضل بن محمد وأبو علي وأبو مالك وأبو الحسن عن أبي عمرو عن خراش، ونلاحظ أننا وإن كنا نجهل أبا علي وأبا مالك فإن من الثابت أن المفضل بن محمد معروف مشهور جدير بعرض رأيه وتقديمه. ومثل هذا مقام القول الآخر الذي انحدر عن ابن الحسن الأثرم: علي بن المغيرة الأثرم، الذي كان ابن الأنباري ينظر إليه بتقدير كبير [44].

أما آخر الأسماء في هذا المثال فهو أبو العباس ثعلب، رأس المدرسة الكوفية في عصره التي قامت على فهم خاص للمثال والشاهد، وعندما احتاج الحديث إلى ضبط الكلمات اعتمد على الشواهد التي أوردها ثعلب [45].

من مثل هذه الأسماء تتكون الأقوال والآراء التي يستند إليها. وقد جاءت في هذا البيت شارحة الألفاظ والمعنى مع إبراز الخلافات مرورا بضبط الكلمات ليستوي البناء متكاملا.

ولا يختلف المثال الثاني من حيث الاستعانة بهذه المصادر، فقد جاء الأصمعي مرة أخرى ولكن من بوابة التوثيق، ويعود راويته أبو نصر أحمد بن حاتم ليورد تفسيرا من تفسيرات الصلاية، وبجانبه يعقوب بن السكيت

مفســـرا لفظا من ألفاظ البيت، ويشـــارك في نفي رواية محمد بن حبيب. ويأتي أبـــو عبيدة بضبط إحدى الكلمات مع تفســـير لها ليعرج إلى رواية محمد بن حبيب نافيا لها.

وهكذا تتراوح مصادره بين الرواية والضبط والشرح فالمعنى من دون أن يفقد تميز شخصيته الخاصة التي تتحرك بين هذه كلها.

وليـــس في المثـــال الثالث إلا إســـناد أقوال إلى أحمد بـــن عبيد، أحد الأســـس الكبيرة التي اعتمد عليها في شرحه، فهو في مقام الأستاذ، فقد انحدرت أقواله عن طريق والده الذي أخذ عنه.

وهكذا من الأقوال الشفوية والمكتوبة يستوي هذا الكتاب حاويا جل ما أثر عن العلماء فيما يتعلق بالقصائد السبع متنا وشرحا.

ثالثا: المفردات

لما كان الشـــارح لغويا متمكنا فإنه يتجه إلى الفهم اللغوي في مستوياته المتعـــددة، وأولى الخطوات هي فهم الألفاظ ودلالاتها الدقيقة كما عرفتها بيئة الشـــاعر، فهذا هو أول مدخل من مداخـــل الفهم. ولنرجع إلى أمثلته الثلاثة لنرى أسلوبه في تناول المفردات، أول مستوى من مستويات التعامل مع اللفظ أن يزيل إبهامه الأولي فيشرحه شرحا بسيطا أوليا يمكن القارئ من اختراق حاجزه إلى معناه من مثل «انتحى: اعترض» فهذه إشـــارة أولى للمعنى، ولا نعتقد أن القارئ يحتاج إلى أكثر من هذا خصوصا في شـــرح معنـــى فعل من الأفعـــال. ولما كانت كلمة «انتحى» تحتـــوي على معان عدة فقد أشـــار إلى المعنى المراد، ومثل هذا شـــرحه للاسم «حومل: اسم رمله» وللصفة «العتق: الكرم» وكذلك «الضافي: الذنب السابغ».

ويخطو خطوة أوسع قليلا، فإنه، وإن كان يشرح الكلمة بكلمة، فالحاجة قائمة إلى إزالة شـــبهة قد تعلق في ذهن القارئ أو من أجل فائدة يحسن إدراكها، فمثلا يقول: «المداك الحجر الذي يســـحق به»، فهذا البيان وضح معنى اللفظ داخل البيت ولكنه لا يكتفي بهذا بل يضيف مكملا و«المدوك: الذي يســـحق عليـــه»، فهذه وإن كانت لا تمس المعنى مباشـــرة فإنها تكمل مجـــال اللفظ أمام القارئ. ومثل هـــذا أيضا نراه بصورة أكثر تفصيلا في

شـــرحه لكلمة الولاء قال: «الولاء: العون واليـــد»، فهنا قد تم معنى اللفظ ولكنه يزيده أيضـــا «هم ولاة ولائه أي عون ويد، والولاء في العون ممدود، والولي في المطر يكتب بالياء» وهو بهذا يريد أن يزيل شـــبهة قد ترد على القارئ في كتابة الكلمة وضبطها.

وفي هذا المجال - أعني المعنى الواحد للفظ - نجد أن المدى يتســـع أحيانـــا ليعطي الكلمة دلالاتها الدقيقة في ســـياقها، فقـــد يكون المعنى واحدا ولكنه يكتســـب تحديدا معينا في الســـياق، ومـــن أمثله ذلك قوله «السراة: أعلى ظهره. وســـراة الجبل أعلاه، وسراة النهار: أعلاه. وسرو حمير أعلى بلادهم».

لقد وضع معنى اللفظ في البيت من الشـــرح الأول فإضافاته الأخرى تأكيـــد لثبات دلالته. ويتوغل أكثر مع الألفاظ فيقف عند الصفة «مؤللتان» - فـــي المثال الثالـــث - فهذه اللفظـــة معناها محدد ولكنهـــا ذات طبيعة خاصة، لأنها ليســـت كثيرة الشيوع، لذلك نجده يشبعها شرحا وتوضيحا. وحـــين نعود إلى كلماته نلاحظ أنه بـــيَّن المعنى بدقة موضحا أصل الصفة ومصدرها، وصاغ قصد الشـــاعر بكلمات معينة «محددتان كتحدد الآلة»، وهذه هي الصفة التي أراد الشـــاعر الإشـــارة إليها. ويحرص الشارح على أن يبين اتجاهـــه فيبين أنه أراد الحربة وهي محددة ودقيقة، وبعدما أزال كل إبهام تقلبت عليه صفة اللغوي فوجد مناســـبة يتابع من خلالها تحليل اللفظ مشيرا إلى جمعه وتصريفه واستعماله مع استخدام مقولة تعود إلى عصر الاستشهاد.

ونلاحـــظ أحيانا أنه قد يكون للكلمة معنى أكثر شـــيوعا فيحدد المعنى المقصـــود حتى لا يكون ثمة أدنى التباس، مثلا في قول طرفة «كســـامعتي شاة» يقول: «والشاة ها هنا: الثور»، فلو أنه ترك هذا اللفظ من دون تحديد معناه في موقعه لانصرف الذهن إلى معنى آخر.

وهناك مرحلة أخرى من شـــرح الألفاظ أكثـــر تعقدا ومدعاة للخلاف واضطراب الرأي، لذلك يسعى ابن الأنباري بشمول طريقته، إلى أن يضم الآراء بعضهـــا إلى بعض واضعا الاحتمالات كلها أمام القارئ مرجحا حينا بطريقة صريحة أو موحية وتاركا الترجيح في أحيان أخرى.

ومن هذا النوع ما نلاحظه بالنسبة إلى الكلمتين: الموالي والعير من المثال الأول، ولنر كيف يتشعب القول حول هاتين الكلمتين.

يمكن أن نجعل ملاحظاته بشأن قول الحارث «موال لنا».. فيما يلي:

القول الأول: أنهم أبناء العم، وهو المختار عند ابن الأنباري، فيما نرجح، لأنه بجانب تقديمه له على غيره من المعاني نص عليه بقوله: «والموالي في هذا الموضع: بنو العم» وقد راح يستشهد بالقرآن الكريم أولا ثم عرج إلى الشعر ليؤكد هذا المعنى، وينتقل بعد ذلك إلى قول آخر غير منسوب من أن الموالي هم الأولياء، ويأتي بمرجحات هذا القول من القرآن، وبحديث عن رسول الله صلى الله عليه وسلم، وبعد ذلك ببيت للأخطل.

فهذان اتجاهان في الفهم يعرضهما ليكونا بين يدي القارئ، وكلاهما محتمل مع ملاحظة اجتهاده في الاختيار والترجيح.

ويبرز أمامنا مستوى أكثر تعقيدا وتأثيرا في النص حين نتابع تعليقه على الكلمة الأخرى «عير»، إذ انهمرت معلوماته وأفكاره موضحة هذه التسمية، ويستحسن أن نتابعه في المعلومات التي جمعها والآراء التي عرضها مسندا كل قول إلى أصحابه:

القول الأول: عن المفضل بن محمد وأبي علي وأبي مالك: وأجمعوا على أنه الوتد، وهنا يكون المعنى «كل من ضرب وتدا في الصحراء فأذنب في الأراقم ألزمونا ذنبه».

القول الثاني: عن أبي الحسن عن أبي عمرو عن خراش العجلي: والعير أراد به كليب بن وائل، ويكون المعنى على هذا القول: أي جعلتم كل من قتل كليبا أو أعان على قتله ابن عم لنا، فألزمتمونا ذنبه ظلما. وبشأن هذا الرأي يرى أن القول يحتاج إلى إيضاح العلاقة بين العير وكليب، ولذلك، يشير إلى ما تعارف عليه العرب من أنهم يسمون السيد العظيم عيرا، ونلمس هنا استطراد وسعة معلوماته، مستقصيا الصلة بين هذه الصفة والاسم، فيذكر أن السيد اكتسب الصفة «لأنه شبه بالحمار في الصيد، إذ كان أجل ما يصاد». ويشبع هذا المعنى تفصيلا من أخبار وأقوال الرسول صلى الله عليه وسلم مع ضبط الكلمة والشواهد الشعرية، كل هذا استطراد في إطار تعميق اللفظ وإعطائه بعده التاريخي من خلال دلالاته في البيئة.

القـــول الثالث: ما قاله قوم من أنه «أراد بالعير الحمار نفســـه»، وهنـــا يكون المعنـــى أنهم يضيفـــون إلينا ذنوب كل من ســـاق حمارا ويجعلوننا أولياءهم.

وقول رابــع: قاله آخرون «العير جبل في المدينـــة». فالمعنى يكون هنا: جعلوا كل من ضرب ذلك الموضع وأراده وبلغه أولياءنا.

أربعة تفســيرات للفظة واحدة أوردها كلها بشـــواهدها مادام احتمال صدقها وتعبيرها عن المعنى مقبولا وعلى القارئ بعد ذلك أن يختار ما يراه مستقيما مع سياق القصيدة.

وهـــو وإن لم ينص صراحة علـــى تفضيله واختياره فإن طريقته في العرض تكشـــف عن وجهة نظره، ونستطيع القول باطمئنان إن درجات اختياره كامنة في ترتيبه للأقوال نفسها، وهذا الترجيح يأتي من خلال محورين، الســـند أولا وتناسقه مع المعنى، ثانيا حين النظر إلى الأقوال الأربعة من خلال السند نلاحظ أن القول الأول قد آزره ثلاثة من الرواة هم: المفضل بن محمد الضبي وهو في مجال الرواية والعلم، ولم ينفرد بالقول فقد كان معه كل من أبي علي وأبي مالك. ولا نملك تعينهما غير أن ضمهما للمفضل يؤكد مكانتهما عند ابن الأنباري.

أما القول الثاني فهو حســـن الإســـناد منحدر عـــن أبي عمرو فخراش العجلي، فهو لا يقل عن سابقه وإن جاء بسند واحد.

أمـــا القولان الثالث والرابع فلم يســـندا إلى شـــخص بعينه، فهم (قوم وآخرون) لذلك كان حقهما التأخير.

هذا هو الســـند في منطقية ترتيبه للاختيار ويعاضده المعنى في دقته، فهو لم يعتمد على الســـند فقط وإنما صدق الســـند يقوي المعنى، فحينما نعود إلى المعنى الأول نجده قد اتسق مع سياق القصيدة، فالشاعر يتحدث عن إخوانهم الأراقم، وأنهم حملوهم ذنب غيرهم وخلطوا البريء بالمذنب. وهنـــا يأتي بمثل أو صورة تدل على التهور في الاتهام وتحميلهم ذنوب من لا صلة لهم بهم. فقد أراد الشاعر أن يوحي بمعنى العموم، ولما كان العرب كلهم ضارب وتد في الصحراء، فهذا دلالة على تتبع أو هي أسباب الاتهام. فهذا المعنى الذي ساقه أولا يجسد قصد الحارث في بيته هذا، فهو أقرب

إلى الروح الشعرية وسـياق موضح القصيدة لذلك جاء أولا، فقد تضافر سـنده ومعناه على تقديمه. ويأتي بعده المقصود بالعير كليب بن وائل وهو معنى قريب من هموم المتنازعين.

ورتـب آخر قولين - الثالـث والرابع - وفق قرب المعنى من سـياق البيت، فلا شـك في أن ضرب الحمار أقرب مـن القول القائل: ضرب إلى ذلك الموضع.

إن هذا المستوى من شـرح المفردات هو الجانب الذي يبين موسوعية ابن الأنباري واستقصاءه لوجهات النظر التي تتراءى أثرا بينا على فهم المعنى الكلي للبيـت، وقد تكون محلا للجدل والنقاش. وزيادة فـي بيان هذا الوجه المهم، سـنخرج قليلا عن إطار هذه النماذج الثلاثـة إلى أمثلة أخرى تؤكد طريقته، وهي ثلاثة أنواع من الكلمات: اسـم وفعل وصفة، بجانب بعض الكلمات ذات الدلالة المعينة في البيئة، وبشأن هذه الكلمات دار نقاش وتعددت الآراء.

أما الاسم فهو عنيزة في قول امرئ القيس:

ويَومَ دخلْتُ الخِدْرَخِدْرَ عُنَيْزَةٍ فقالتْ لَكَ الويلاتُ إنكَ مُرجلي

يعرض لهذا الاسـم من خلال وجهتي نظـر، أولاهما: أنها «المرأة التي كانـت حملته في هودجها فكان يحاول منها ما يحاول، فتمايل الهودج مرة به ومرة بها فتقول له عند ذلك: لك الويلات إنك مرجلي» [46].

وهـذا الرأي هو المختـار عنده، لذلك أطال التعريـف به وربطه ربطا محكما بشـرح البيت، مشـيرا إلى الحركة والقول من جانبها في الشطرة الثانية. فهذا حجة علـى أنها امرأة تخاطبه. مع ملاحظة أنه اختار رواية البيت التي تؤكد هذا الرأي.

وبعد ذلك يورد الخلاف بشأن شخصية هذه المرأة: فابن الكلبي يقول: لا أعرف عنيزة، وقال الأصمعي: عنيزة لقب لفاطمة. وقال أبو نصر: عنيزة امرأة. فليس ثمة خلاف على أنها امرأة ولكن الخلاف هو: من تكون؟ وابن الأنباري هنا يوافق على التفسير العام ولا يتدخل في التفاصيل.

ولكن هذا لا ينفي أن هناك رأيا مخالفا للاتجاه السابق وهو الذي يقول بـه ابن حبيب معتمدا على رواية أخـرى للبيت يقول: .. إنما الرواية: «ويوم دخلت الخدر يوم عنيزة»، وقال: عنيزة: هضبة سـوداء بالشحر ببطن فلج،

والدليــل على أن عنيزة موضع قولــه: «أفاطم مهلا». «فابن حبيب لم يكتف بالتفسـير وإنما أورد رواية تؤكد قوله ثم أيد رأيه بدليل من سياق القصيدة نفسـها. لذلك أثبت ابن الأنباري رأيه وتفسـيره، وإن اختار رواية المفسرين وإجماعهم فاختياره لا يعني إغفال آراء الآخرين، وهذا سلوك مطرد عنده.

أما الفعل فيكفي أن نشير إلى شرحه لقول امرئ القيس أيضا:

قِفاَ نَبْكِ من ذكْرَى حَبِيبٍ ومنزِلِ بِسِقطِ اللوى بين الدَّخولِ فحَوْمَلِ

ففي شرحه لهذا البيت استطراد استقصى فيه الخلاف حول احتمالات معنـى اللفظ «قفا»، وقـد عرض للأقوال المختلفـة وفهمها الخاص لهذا اللفظ من خلال الاستخدام اللغوي.

قدم ثلاثة تفسيرات رئيسية، وقد أعرض عن شرح القول الأول لوضوح دلالاته، ثم بسـط بعد ذلك القولين الآخرين بسطا يكشف إلمامه بأسلوب العرب، فالقول الثاني آت من سلوك لغوي عند العرب، «لأن العرب تخاطب الواحد بخطاب الاثنين» [47]، وراح يحشد الأدلة المتمثلة في القرآن الكريم وأقوال العرب وطائفة من الأبيات الشعرية التي تكررت فيها هذه الظاهرة.

ويعلله أيضا تعليلا نابعا من البيئة ذاتها، يقول: «والعلة في هذا أن أقل أعـوان الرجل في إبله وماله اثنان، وأقل الرفقة ثلاثة، فجرى كلام الرجل على ما قد ألف من خطابه لصاحبيه».

أما القول الثالث فهو حالة من حالات اللغة، فالشاعر أراد أن يقول: «قفن بالنون»، فأبدل الألف من النون، وأجرى الوصل على الوقوف، وأكثر ما يكون هــذا في الوقف، وربمـا أجرى الوصل إليه. فهذا الــرأي يقدم لنا حالة من حالات اللغة، وهو أشبه ما يكون بالضرورة ولكنه حشد شواهد كثيرة تدعمه.

ويقدم رأيا رابعا لا يدرجه ضمن الأقوال السابقة، يقول: يقال: إنما ثنى لأنه أراد: قف قف بتكرار الأمر، ثم جمعهما في لفظة واحدة. والدليل على أنه خاطب واحدا فقط في موقع آخر فقال:

«أعنيَّ على برقٍ أريك وميضَه»

ومع أن ابن الأنبـاري أعطى هذا الرأي حقه من البيان، فإنه لم يخف عصبيتـه الكوفية حين أخر هذا القول لأنــه رأي أبي العباس المبرد، وهو رأس البصريين [48].

وقد تكون الكلمةُ المفُسَـــرَّة ذات دلالة معينة فـــي البيئة، خصوصا إذا تعلقت بعادة أو ســـلوك، وهذا النوع كثير ويكفي أن نشير إلى شرحه لمعنى الســـهم في قول امرئ القيس: «لتَضْربي بسهميك» (49). ومعنى قول زهير: «مغانم شتى من إفالٍ مزَنَّم» (50)، وقول عنترة: «وَيْكَ عَنْتَر أقدم» (51).

والنمـــوذج الثالث صفة من الصفـــات، والصفات يكثر دائما بشـــأنها الجدل لأنها قد تشـــير إلى أكثر من معنى. ففي تفسير لكلمة (المهيب) في قول طرفة:

«تَريعُ إلى صَوْتِ المِهيبِ وتَتقي» (52).

يذهـــب إلى رأيـــين، أولهما أن المقصـــود «هو الذي يصيـــح بها: هوب هـــوب، والمهيب هنا فحلها»، بينما يذهب الرأي الآخر إلى فصل المعنى إلى شطرين أولهما «المهيب صاحبها وراعيها» متقية بذلك «رَوْعاتِ أكْلف الذي هو فحلها» (53).

هذه أهم ملامح واتجاهات شـــرحه للألفـــاظ الذي يبدأ من كلمة إزاء كلمة على شرح طويل يستوعب إمكانات اللفظ المتعددة ودوره داخل النص الشعري، وفي هذه المرحلة يتجاوز حد اللفظ إلى المعنى العام ودقائقه.

من المهم هنا الإشارة إلى أن هذا التوجه الموسوعي في التعامل مع المفردات يكشـــف لنا جانبا مهما من اتجاهات النقد اللغـــوي في أحدث نظراته، والتي توجه الاهتمام إلى الثقافة الضرورية لفهم النص الشعري انطلاقا من الثقافة المتصلة بالبعد اللغوي وتاريخه واســـتعمالاته. لقـــد كان ابن الأنباري يقدم لنا ثقافة كلية للمفهوم اللغوي وهذا هو الاتجاه الجوهري في هذا الاتجاه.

رابعا المعنى:

إن شرح الألفاظ يلامس المعنى المراد تقديمه على المستوى اللغوي الذي يمثله الكاتب، فيدور حوله موســـعا دلالتـــه. فالإطار واحد واللفظ والمعنى متداخـــلان والألفـــاظ مدخل ومقدمـــة للمعنى، ومن مجموعهـــا وتآزرها يتشـــكل المعنى. ولذلك نلاحظ أن ابن الأنباري لا يحرص على جمع المعنى في ســـطور وإنما يكتفي باستطراده الملازم لشـــرح الألفاظ، ويحرص في أحيان أخرى على إيراد شرح كامل للمعنى.

وهذا التداخـل لن يصرفنا عن النظر إلى هــذه التفصيلات الدقيقة والمفيدة التي ساقها المؤلف. وسـنعرض لها كما عرضنا شـرحه لمعاني الألفاظ ابتداء من الصورة المختصرة فالمبسـوطة، مع ملاحظة أن إشـارة بسـيطة أو عابرة للمعنى قد تمس نقطة ذات بعد عميق يفوق في دلالتها السطور المسهبة ويفتح أبوابا واسعة أمام المتذوق.

أول صورة من صور شـرحه للمعنى نجدهـا في المثال الثالث الذي لم يشـرح فيه المعنى شـرحا مجملا وإنما أشبعه شرحا من كل جوانبه، يبدو فيـه تدرج معقول مع مسـح جوانب دقيقـة، وإن كان جل كلامه يتجه إلى مناقشة الجزئيات، خصوصا أن هذا البيت في مجمله جزء من صورة كلية رسمها الشاعر لناقته، لذلك اتجه الشارح إلى توضيح الجزئيات وطاقاتها الخفية التي أراد الشاعر إبرازها حينما جعل أذني ناقته محددتين كريمتين مشـبها إياهما بأذني ثور وحشـي «بحومل مفرد»، ويوضح المقصد الذي أراده الشـاعر بقوله «مؤللتان» فيقول: «يمدح من الأذنين أن يؤللا»، وتابع المعلومـة التي أضافتها جملة «تعرف العتق فيها» ويقول: «إذ رأيتهما رأيت الكرم فيهما لتحديدهما وقلة وبرهما». وهذان تفسـيران بسـيطان تناولا شكل الأذن ودلالته المعنوية المرافقة للصورة الحسية.

وبعد أن فرغ هذا التحديد الأولي خطا خطوة أوسـع متلمسـا ما وراء الصورة وأهدافها وذلك بتحديده لهذه الجزئيات.

أ - «شبه أذنيها بأذني ثور وحشي لحدة سمعهما».

ب - «وأذن الوحش أصدق من عينيه عنده».

جـ - جعله مفردا لأنه يكون أشـد توجسـا وتفزعا، ولأنه ليس معه وحش يلهيه ويشـغله، وإذا كان كذلك كان أشد لسمعه وارتياعه.

قال: والظباء والبقر إذا فزعت كان أحسن لها وأسرع من أن تكون آمنة منقبضة».

حين نمعن النظر في هذه اللقطات التي انتقاها الشارح ليقدم لنا المعنى نلاحظ أنه انتقل بالشـرح من البسيط والمباشر إلى ما وراء هذا من مقصد أراده الشـاعر بهذا التشـبيه. فأشار أولا إلى محل التشـبيه واتبعه بالعلة، وواصـل الانتقال إلى كلية عامة تشـمل جنس الوحوش، ثم جس نقطة أكثر

دخولا في المعنى الشعري حين تتبع عنصر الانفراد حيث تزداد حدة التوجس فهو منصرف كلية إلى سمعه وليس هناك ما يلهيه، فالسمع يتخذ أقصى حالات الاستعداد، وأشار من طرف خفي إلى ارتياعه، وهذا عنصر مكمل، ثم وضع كلية أخرى تشمل الظباء والبقر، مشيرا إلى أن حالة التوتر في الوحش باعثة على الجمال لأن القلق والحركة يتجلى فيهما نبض الحياة.

من هذه الجزئيات استوى معنى البحث بصورته الأولى ثم واصل السير إلى القصد الداخلي النابع من البيئة ومعطياتها وخبرة الشاعر بها، موسعا الفهم كاشفا ما وراء السطور، فهو هنا لا يقدم المعنى الظاهري ولكنه يستقصي جوانب التشبيه، واضعا أمامنا ما أراد الشاعر أن يبثه في كلماته المركزة. في هذا المثال - الثالث - لم يتحدث عن المعنى الكلي بعبارة واحدة لإحساسه بأنه جزء من صورة تحتاج إلى تتبع جزئياتها، أما في المثال الثاني فلعله أحس بأن مقصد الشاعر يحتاج إلى إشارة عامة للمعنى كله، لذلك بدأ شرحه بتركيزه له في سطر واحد وهو قوله:

«معناه: كان ظهره حجرا أملس...إلخ».

حين ننظر إلى هذا الإجمال للمعنى نلاحظ أنه بسطه في أدنى صورة له بعيدا عن ألفاظ البيت التي تحتاج إلى شرح وتوضيح لدلالاتها، فكأنه يهيئ الأذهان للفهم من خلال الإشارة إلى هذا الخط العريض. وفي الجزء الثاني من شرحه ينتقل إلى الهدف الذي من أجله ساق الشاعر عباراته وتشبيهاته من ملامسة الظهر واستوائه واكتناز اللحم. فهذه الغاية العامة، من حيث المعنى هي التي سعى إليها الشاعر ليختتم شرحه للمعنى بتكملة أخرى مشيرا إلى تشبيهه بالصلاية.

إن هذا السطر المجمل للمعنى فيه فوائد جمة لمن يريد فهما أوليا للبيت حتى يتمكن من اختراق حواجز المصطلحات ومسميات البيئة، ولكنه من جانب آخر، لا يزيد شرحه على كونه نثرا عاديا وبسيطا بالنسبة إلى المتمكن الذي أدرك هذا من قراءة البيت وموقعه من السياق، وقد اعتصره ابن الأنباري مختصرا معناه الحرفي لا معناه الدلالي الذي نلاحظه عنده في لمسات دقيقة في مواقع أخرى، وهذا لا ينفي أن كلماته هذه حوت فوائد لا محل لنكرانها إذا راعينا تقدم عصره.

ومع ذلك فإنه لـم يكتف بهذا المعنى الإجمالي، الذي كان مقدمة أولى للشـرح، فبعـد ذلك يتناول البيت من أطراف عدة كمـا وضح من خلال التوثيق وشـرح الألفاظ، فهو يضيف عناصر أخرى مع شـرحه لكل لفظ ويصب هذا كله في مجرى إدراك البيت وفهمه، ولا يترك جزئية إلا ويتابع دلالاتها، فإذا جمعتها إلى كلماته الأولى أحسسـت مدى التشعب والتجوال الذي قادنا إليه ابن الأنباري.

نعود الآن إلى المثال الأول لنرى كيف استطاع ابن الأنباري أن يبين معناه. وأحب أن أشـير هنا إلى أن هذا البيت، مع أهميته في سـياق القصيدة، وعنصر التهكم، وتصوير المغالاة في التهم، وهو ما بيّنه الشـارح، فإنه من جانـب آخر محدود الطاقة الفنية لا يتحمل أكثر ما قال فيه الشـارح من حيث المعنى اللغوي والسياق العام.

لقد شـرحه أولا، ولعله أحس بأنه يحتاج إلى فهم أولي لخطوطه العامة وعـرض كل احتمالات المعنى، فنقـل المعنى عن أبي عمـرو، ولعل الترتيب والتنسـيق والألفاظ له، وقد ضم في إجمالـه للمعنى معنى الأبيات الثلاثة المتعاقبة التي تم بها، وعندما يصل إلى شـرح البيت نجده لم يكتف بالمعنى المختار فقط وإنما ذكر بإجمال أهم اتجاهات الشرح، قال: «ويطالبونا بجناية كل من جنى عليهم ممن نـزل صحراء أو ضرب عيرا ويجعلونهم موالي..». ففي هذا الشـرح المبسط أجمل احتمالات المعنى التي سيفسرها فيما بعد، فكأنـه يعد الذهن لها فركز معاني «العير» المختلفة في اتجاهين رئيسـيين أحدهما: نزول الصحراء وهذا يشمل أصحاب الرأي الأول وأصحاب الرأي الرابع الذين فسروه بأن معناه كل من نزل أو ضرب إلى جبل المدينة.

أما الثاني: فهو تفسـير الكلمة عند أصحـاب الرأيين الثاني والثالث، فالعير صفة محددة لكليب وكذلك هو اسم للحمار، فهي تؤدي معنى واحدا مرة اسـما ومرة صفة.. وهكذا استطاع أن يلم الجزئيات المفصلة للمعنى التي كانت واضحة في ذهنه في هذا التلخيص المركز.

ويتابع بعـد ذلك التفصيلات المكملة لما سـبق، فيعطي كل وجهة نظر حقهـا من التفصيل، مديرا المعنى وفق كل وجهـة منها، فإذا فرغ من هذا أدار الكلام حول المعنى الكلي ليتناسـب مع هذا الفهم، فعلى الرأي القائل

إن الموالي هم الأولياء يكون شـــرح المعنى «أي جعلوا كل من فعل هذا الفعل وليا لنا»، ومع الذين قالوا: العير هو الوتد يكون المعنى: يقول: كل من ضرب وتــدا في الصحراء فأذنــب في الأراقم ألزمونا ذنبــه» وهكذا. ولم يبخل بالشاهد والمثل والأقوال المؤكدة لهذه الآراء، مزيلا كل التباس ومضيفا إلى هذا كله فوائد لغوية جمة تفيد من يريد التوسع.

الأمثلة الثلاثة التي دار حولها التحليل قدمت لنا الخط العام الذي ينتظم فيه شـــرح ابن الأنباري ويســير عليــه، وبداهة أنه من الصعب تماما أن تحوي هذه كل خصائص شـــرحه، لذلك ســأخرج قليلا عن إطارها لتوضيــح بعض الملامح العامة. وعلى ســبيل المثال ننظر إلى شرحه لبيت عنترة [54].

وحَليلِ غانيَةٍ تَركَتُ مجدَّلا تمكُو فريصته كشِدقِ الأعْلَمِ

فهذا البيت حوى عددا من التراكيب المتميزة هي: «حليل غانية» و«تركت مجدلا» و«تمكو فريصته» و«شدق الأعلم». لذلك عني ابن الأنباري ببيانها والنظر إلى المعنى من خلال التفصيل في شرحها.

كان شرحه للتركيب الأول (حليل غانية) شرحا لغويا بسيطا، أما التركيب الثاني (تركت مجدلا) فقد كان أكثر دخولا في بيان هدف الشــاعر، فقدم شـــرحه على مستويين، أولهما شـــرح عام: «قوله مجدلا: معناه مصروعا»، أما المستوى الآخر فهو يدفع بفهم المعنى إلى أبعد من المعنى الحرفي نافذا إلـــى الدلالة، يقول: «وأصله أنه لصـــق بالجدالة، وهي الأرض»، ففي هذا التفسير للمعنى تجسيد لهوان المقتول، وهذا هو هدف الشاعر.

وفـــي التركيب الثالث (تمكو فريصته) تبرز إمكانات الشـــرح عنده حين يتابع هذا التركيب من عدة زوايا، فبعد الشـــرح المبســـط المجمل معنـــاه يبدأ في تجزئته، فالمـــكا: الصفير، ولهـــذه الكلمة إيقاع صوتي يحتـــاج إلى بيان؛ ولذلك يستشـــهد بقول أعرابـــي يوضح المعنى، «قال الأصمعي: قلت لمنتجع بن نبهان: ما تمكو فريصته؟ فشبك بين أصابعه ثم وضعها على فمه ونفخ». فهذه الحركة ليست بيانا لمعنى اللفظ بكلمة إنما هي تمثيل وتجسيد لصوت الجرح، وهي متلائمة لما في الفعل من حركة وصوت.

أما الشـــق الثاني من هذا التركيب وهـــو كلمة «فريصة»، فإنه بدأ أولا - كعادتـــه - بتحديد المراد منها بموقعها من الجســـم، ثم بين خصائصها المتمثلة في الارتعاد. ويزداد المعنى عمقا حين يضع يده على قصد الشاعر الذي عبر عنه أحســـن تعبير، قال: «وإنما خص الفريصة لأنها إذا طعنت هجمت الطعنة على القلب فمات الرجل. فأخبر عن حذقه بالطعن وأنه لا يطعن إلا في المقاتل وقلبه معه، ولو كان مدهوشـــا لم يدر أين يضع رمحه. وإنما يصفر الجرح إذا ذهب الدم كله، لأنه ريح بعد الدم».

إن هذا الشـــرح الموجز حـــوى مجموعة من العناصر، فبعد أن جســـد الإيقاع الصوتي بيّن ســـبب اختيار الفريصة بالـــذات، وجاء بيانه موضحا الدلالـــة من جهتـــين: أولاهما خاصـــة بالطعنة القاتلـــة، والأخرى خاصة بالطاعن الذي كشـــفت طعنته عن صفتـــين: حذقه بالطعن وثبات جنانه.. ويتحســـس بعد ذلك دلالة صفير الجرح، فهو لا يكون إلا بعد خروج الدم، وهذه إشارة إلى سعة الجرح.

ويتابع شرحه للتركيب الأخير (كشدق الأعلم) مركزا على المقصد الذي أراده الشـــاعر وهو أنه «أراد سعة الطعنة، أي كأن هذه الطعنة في سعتها كشدق الأعلم»، والأعلم الجمل في رأيه استنادا إلى السياق نفسه [55].

إن شـــرحه لهذه التراكيب يقوم أساسا على إدراكه للمقصد الذي أراد الشـــاعر أن يشـــيعه من خلال الإيحاء به عن طريق هذه التراكيب الدالة عليه، لذلك يختار الزاوية المؤدية إلى هذا الغرض.

وفي شرحه إحســـاس دقيق بخلجات النفوس التي عبر عنها الشاعر، فهذا زهير بن أبي سلمى يخاطب المتنازعين قائلا [56]:

فلا تَكْتمنَّ اللهَ ما في صدُوركمْ   لَيخَفى ومَهما يُكتَم اللَّهُ يَعلم

ففي هذا البيت إشارة خفية ودقيقة تمس النفس البشرية، لذلك يشرح البيت في مستويين: أولهما ظاهر عبّر عنه أبو جعفر أحمد بن عبيد فقال: «معنى البيت لا تظهروا الصلح وفي أنفســـكم أن تغدروا، كما فعل حصين بن ضمضم إذ قتل ورد بن حابس بعد الصلح»، فهذا معنى بســـيط مرتبط بالســـياق العام وآت من النظرة الأولى مع الاســـتعانة بالمعلومات التاريخية المحيطة بالنص.

وهنــاك معنـــى خفي ودقيق عبر عنـــه ابن الأنباري قائـــلا: «معناه: لا تكتمـــوا الله تعالى ما صرتم إليه من الصلح وتقولوا إنا لم نكن نحتاج إلى الصلـــح، وإنا لم نســـترح من الحرب، فإن الله جل وعـــلا يعلم من ذلك ما تكتمونه»، وهذا التعبير خاص بالنفوس حين تركب القبيلة رأســـها، وتعتقد - كبرا - أنها ليســـت في حاجة إلى الســـلم، لذلك تابع الشاعر القول في البيت الذي يليه:

وما الحَرْبُ إلا ماعَلِمْتُمْ وذُقْتُمُ وما هُوَ عَنْها بالحَدِيثِ المرجَّمِ

فهذه المعرفة تكشـــف لكم عن مدى حاجتكم إليه، لذلك نلاحظ أن ابن الأنباري تابع الإشـــارة إلى هذا الجانب مـــوردا رأي أحمد بن عبيد الممثل للرأي الأول عارضا رأيه المستطرد مع تفسيره الأول.

ويحفل شرحه بمثل هذه الإشارات التي تشير إلى الإحساس النفسي وتعبير الشـــاعر عنه. وهذه الإشـــارات لا تزيد على كونهـــا دراية وفهما للنفس البشرية.

ومثال آخر يندرج تحت الخط السابق، يقول في شرحه لبيت الحارث:

لا أرى مَنْ عَهِدتُ فيها فأبكي الـ يوم دَلْهـا ومـا يـردّ البُكاءُ

يقول: لا أرى من عهدت من أحبابي في هذه المنازل، فأنا اليوم أبكي شـــوقا إليهم، «إني حيث رأيت آثارهم تذكرت مـــا كنت فيه منهم، فهاج ذلك البكاء» (57).

فهو في شرحه هذا يعبر عن المعنى الكامن في البيت دون مجاوزة الحد أو الإسراف في التحليل.

ومن ملامح اســـتقصاء المعنى ذلـــك التتبع الدقيق للآراء والشـــواهد الشـــعرية التي تجســـد المعنى وتبينه مع الإحســـاس بالصـــورة أو الحركة الحادثة في البيت، مثل شرح بيت عنترة (58):

بَرَكت على ماءِ الرَّداع كأنّما بَرَكَتْ على قَصَبٍ أجَشَّ مُهضَّمِ

يجـــس اتجاه المعنى بقوله: «يقول: كأنمـــا بركت على زمر. والمعنى أنها بركَت فحنت، فشبه صوت حنينها بصوت المزامير، أي كأن حنينها مزامير». ويقرب المعنى بالاستشهاد الشعري الملائم:

ماذا يُغير ابنَتي رِبع عويلهُما — لا ترقُدان ولا بُؤسي لمن رقَدا
كلتاهما أبطنتْ أضلاعُها قَصَبا — من بَطن حَلْية لا رطبا ولا نقدا

وهــذا الرأي الذي قدمه هو واحد من عدة آراء، ولما كان كتابه حصيلة لتراث الأجيال الســابقة فإنه بعد فراغه من عرض رأيه ينطلق إلى ما أثر عــن العلماء، فأبو عبيدة يقول: «إنمــا أراد القصب المخرق الذي يزمر به الزامر. فشبه صوت حنينها بصوت المزمار»، وهذا الشرح يلتقي مع الرأي الذي ســاقه أولا. أما ابن الأعرابي فيقــول: «أراد أنها بركت على موضع نضب ماؤه وجف أعلاه وصار له قشــر رقيق، فإذا بركت عليه ســمعت له صوتا، لأنه ينكسر تحتها». وكل هذه التفسيرات محتملة ومعقولة، وإن كان رأي ابن الأعرابي أقرب إلى البيئة وألصق بالصورة العامة.

ومثل هذا تتبعه لنغمة بيت زهير التهكمية في قوله عن الحرب:

فتغْلُلْ لَكم ما لا تُغِلُّ لأهْلِها — قرى بالعِراقِ من قَفِيز ودِرهم

«قال يعقوب: هذا تهكم، أي هزء. يقول: لا يأتيكم منها ما تســرون به مثل مــا يأتي أهل القرى من الطعام والدراهــم، ولكن غلة هذا عليكم ما تكرهــون. قال أبو جعفر: فتغلل لكم معناه أنكم تقتلون وتحمل إليكم ديات قومكم، فافرحوا فهذه لكم غلة» [59].

وفي مجال شــرح المعنى نلاحظ وعيه بموقع البيت من الســياق، كما لاحظنا في النماذج التي قدمناهــا، ونلاحظ أنه يحس ترابط المعنى عبر الأبيــات المتتالية، وهذا واضح في الشــرح كله، ينــص أحيانا عليه منبها، ويتركه في أحيان كثيرة لوضوحه في المعنى.

وفي مقام التمثيل نذكر هنا تعليق أبي جعفر - أحد مصادره الرئيسية - على بيت عنترة:

إنْ تُغدِقي دُوني القِنَاع فإنّني — طَبٌّ بـأخْـذِ الـفـارس المُستلئم

«معناه: إن تســتري مني فإنني أنا الحامي مثلك أن تسبي، فلم تسترين عن مثلي؟ يرغبها في نفسه» [60]، ويتابع هذا المعنى في البيت الذي يليه:

أثْنِي عليّ بما عَلِمْتِ فإنني — سَمْحٌ مُخَالطَتي إذا لم أُظْلَم

ولا شك في أن الرابطة بين البيتين تحتاج إلى بيان، وهذا ما يكتمل في قوله في شــرح هذا البيت الأخير: «وقال أبو جعفر: قد قال قبل هذا: إن تغدقي دوني القناع، ثم قال: أثني علي بما علمت، لأن المعنى: إذا رآكِ الناس

قد كرهتني وأغدقت دوني القناع توهموا أنك استقللتني واسترذلتني، وأنا مستحق لخلاف ما صنعت، فأثني علي بما علمت»[61]. فالإشارة إلى الصلة التي تربطه بالبيت السابق له توضح المعنى وتبين اتجاهه[62].

هذا هو الأسلوب المطرد في شرح ابن الأنباري للمعنى، فهو ملتزم - في خطه العام - بالفهم اللغوي ودلالته العريضة الآتية من الفهم المتميز لكل ما يحيط بالنص، فالوصول إلى النص من خلال أرضيته اللغوية هو دخول مشروع إليه، حيث تتشكل في النفس علامات تساعد على التغلغل فيه ومس جذوره العميقة، وبعد ذلك يملك كل باحث حق التفسير بعد الفهم واللقاء المباشر مع النص ضمن بيئته.

وأشير هنا إلى أن المعنى، وإن قدمته في هذا الحيز الضيق فإنه كل متحد توحي به لنا كل العناصر التي تحدثت عنها سابقا، وتشمله كذلك العناصر التالية:

خامسا: شواهد واستدلالات:

يعزز ابن الأنباري رأيه بمختلف السبل ولا يدخر وسعا في هذا السبيل مادامت هناك فائدة للنص في أحد جوانبه العامة أو الخاصة، والاستشهاد عنده يقوم أساسا على ما تعارف عليه العلماء بشأنه، ولما كان النص عربيا جاهليا فالرأي يكون متناسبا مع سلوكهم الشعري واللغوي وحياتهم العامة. ولما كانت هذه القصائد تعبر عنهم فإنها تعبر عن البيئة ولا يمكن فهمها إلا بها، لذلك سعى جاهدا إلى تحقيق هذا الجانب كما هو واضح من الأمثلة الثلاثة، وسأعرض لهذه الشواهد بأنواعها المختلفة.

[أ] القرآن الكريم:

ليس في المثالين الثاني والثالث أي استخدام للقرآن الكريم، بينما نجده في الأول حريصا على أن يورد آيتين استخدمتا لفظا واحدا «الموالي» في سياقين مختلفين، أولهما الموالي بمعنى أبناء العم، والثاني بمعنى الأولياء، وواضح أن ابن الأنباري يحرص على أن يشير إلى هذين الاستخدامين مبينا قوتهما بكل الوسائل المتعادلة، وكأنه يقول إن هذين الاستخدامين عاليان

فـــي درجتهما اللغوية ومتعـــادلان في صحتهما، ولما كانـــت كلمة «الموالي» ليســـت لفظة عادية بل هي مصطلح ذو دلالة دقيقة خاصة باستخدامات العرب، فإن القرآن وهو في مجال التشريع يكون هو المرجع الأول لتحديد معنى هذا اللفظ، فيكســـبه دلالة أكبر، فالاستشـــهاد بالقرآن يعني وضع القارئ أمام قمة الاســـتخدام اللغوي في موضعـــين مختلفين. ويبقى بعد ذلك، بالنســـبة إلى البيت، الرأي الذي تؤكـــده الملامح الأخرى والمرجحة، لذلك كان ابن الأنباري حريصا على أن يسوق مع كلا الاتجاهين في المعنى آية قرآنية كأنه قاض يضع الأدلة كلها معطيا الرأي الآخر حقه وذلك بعد أن يرجح ما يراه مناسبا. وفي هذا إشارة إلى إمكانات متعددة لفهم النص الشعري على أساس ما تحمله الكلمة من بعد ثقافي.

[ب] الحديث الشريف

ويتبع الحديثُ الشـــريف القرآن الكريم في المقـــام الروحي لا اللغوي، لذلك قل استشـــهاده به فلم نجد له أثرا في المثالين الثالث والرابع، وجاء في المثال الأول شـــاهدا على استخدام الموالي بمعنى الأولياء، وفي موضع آخر جاء من وجهين، أحدهما خطاب الرســـول الكريم لأبي سفيان موردا كلمة «الفرا» الذي هو أجلّ ما يصطاد، والموضع الآخر كلمة «العير» بمعنى الجبل، فالاستشهاد الأول تعزيز لما جاء به القرآن والشعر وليس هو ابتداء في الاستشـــهاد، والثاني اسم لجبل حول المدينة، لذلك يجد أصحاب هذا الرأي بعض التأييد. ولا يزيد استشهاده بالحديث على هذه الحدود.

[ج] فهم الشعر بالشعر

وهذا هو الأساس الذي يعتمد عليه في فهم الشعر معنى ولفظا وتركيبا، حيث يتوافر البعد المجازي الذي يقرب بين القارئ والنص الشعري. لذلك نال الشـــعر اهتماما واضحا عنده، فقد كان وســـيلته الأولى في فهم معنى البيت الشعري وعونا له على الشرح والتوضيح، مع إتاحة الفرصة للمقارنة المفيدة التي تكشف عن هدف الشاعر. ويمكن النظر إلى شواهده في هذه الأمثلة الثلاثة من جهات متعددة:

1 - توضيح معنى لفظ من الألفاظ

على نحو ما نرى في شرحه لكلمة «الضافي» بمعنى الذنب السابغ، إذ يجد في هذه الشطرة: «ورفعن أذيال المروط الضوافيا» ما يبين معناها فيوردها مكتفيا بها في مجال البيان.

وهناك نوع آخر من الألفاظ تحتاج إلى تحديد حينما تختلف وجهات النظر حولها كما رأينا في كلمة «الموالي»، فيورد ثلاثة شواهد أولها على معنى أنهم أبناء العم:

ومن الموالي موليان فمنهما مُعطى الجزيل وباذلُ النصرِ
ومن الموالي ضَبّ جندلةٍ لحز المروة طاهر الغِمْرِ

أما الشاهدان الآخران فهما لتأييد الرأي القائل بأن الأولياء هم أولياء الحق.

2 - توضيح معنى دقيق

كأن مفالق الهاماتِ منْهم صَرايـاتٌ تَـهَـادَاهـا جَـوَارِ

استعان بهذا البيت لتوضيح لمعان الصراية، حيث وجد فيه تعبيرا معقولا عن هدف الشاعر، ولا يكتفي بهذا الشاهد فيأتي بآخر: يقرب معنى البيت، وقد اجتمعت فيه عناصر طيبة ترفع من رتبته، فهو أولا للشاعر نفسه (امرئ القيس)، والموضوع في كلا البيتين واحد، فكلاهما وصف للفرس، ويضاف إلى هذا اتحاد زاوية الوصف، فالشاهد ركز على لمعان الموصوف وبريقه، فكان اختيار الشارح له اختيار من يتعامل مع قاموس الشاعر اللغوي؛ فقد كان هذا الاستدلال يحتاج إلى بيان فشرحه، وليس هذا استطرادا ولكنه محاولة لوضع اليد على المقصد فيه حتى لا ينصرف الذهن بعيدا عما جاء به الشاعر الذي وضح معنى الانغماس في الماء في حقيقته المادية المفرطة، لذلك أتبعه بالعبارة ذات الدلالة المعنوية وهي قول القائل «أنت مغموس في الخير».

ولجأ إلى هذه الشواهد لتفسير الضبط اللغوي: كلمة فِرا وتركيب «إنا الولاء» أي أصحاب الولاء .

وهكذا تدور استشهاداته الشعرية حول الجزئيات المختلفة متغلغلة في كل عناصر الشرح.

أما درجة الذين استشهد بأقوالهم فهم من الذين تعارف العلماء على اعتبارهم مصدرا للاستشهاد، وقد نسب بعضها إلى قائليها: الزبرقان بن بدر والأخطل وعامر بن كثير المحاربي والنابغة الجعدي والسليك بن السلكة وابن مقبل، وكلهم يعودون إلى تلك العصور: الجاهلي والإسلامي أو الأموي.

وهناك أبيات لم تنسب إلى أصحابها، وكثير من الشواهد القديمة عنده غير منسوبة، ولكن قياسا على الشواهد المنسوبة يمكن الاطمئنان إلى أن المستشهد بشعرهم يعودون إلى العصور ذاتها التي يعتمدها ابن الأنباري للاستشهاد اتباعا لمنهجه العلمي الذي سار عليه.

[د] آخر الاستخدامات هي أقوال العرب وسلوكهم

وهذا أصل من أصول الفهم لفنهم الشعري واستخداماتهم اللغوية. وهذه المعلومات كثيرة في كتابه يستعين بها في التوضيح والتفسير، وفي هذه الشواهد الثلاثة نلاحظ أنه استعان بقول لأم خارجة التي ولدت ست قبائل وذلك في سياق شرحه للبيت الثالث. وفي المثال الأول بين أن العرب «تسمي الرجل العظيم عيرا»، فهذه التسمية آتية من سلوك نابع من البيئة. وهذه الدراية والخبرة بالبيئة هي أساس من أسس الفهم الثقافي للنص عنده، وهذا واضح في كل موضع من مواضع الكتاب.

سادسا: البنية النحوية

اعتاد ابن الأنباري أن يختم شرحه لكل بيت بإعراب أهم ما فيه من وجوه إعرابية، ولا يتخلف عن سنته هذه .

وفي الأمثلة الثلاثة التي وقفنا عندها لا يخرج عن هذا الأسلوب، ففي البيت الأول تعرض للأوجه الإعرابية من وجهة نظر عامة، وغطى إعرابه البيت كله تقريبا، وتخلل هذا الإعراب تحليل صرفي لكلمة «موال» والأصل فيه موالي فاستثقلت الضمة على الياء لسكونها وسكون التنوين.

وفي المثالين الآخرين اقتصر على بعض اللمحات المبسطة والمفيدة، وقد شمل الإعراب في البيت الثاني أهم مواقع الإعراب فيه، فتحدث عن اسم كأن وخبرها والمعطوف عليه وتعين الظرف في البيت.

واختار في البيت الأخير كلمتين أساسيتين فأعربهما وترك البقية لوضوح إعرابها، ولكنه في بعض الأحيان، عندما يكون الإعراب محتملا لأوجه عدة تطغى شخصيته اللغوية فيخصص سطورا كثيرة لعرضه بحيث يعطيه مساحة الشرح كله [63]. هذه أهم النقاط التي يشملها شرحه والتي يمكن ملاحظتها، أو بعضها في بقية كتابه حاولت بقدر الطاقة أن أوجزها من خلال أمثلة محددة تغطي أسلوبه في الشرح.

سابعا: الملاحظات البلاغية

نقرر أولا أن الشرّاح لم يعنوا كثيرا بتتبع التفصيلات البلاغية وتفقد تلك التفريعات التي كانت سائدة عند النقاد والبلاغيين في ذلك العصر. وقد اهتم الشرّاح – فقط – بجلاء غوامض النص، منبهين إلى أهم ما فيه من خلال الفهم اللغوي والمعارف الأخرى التي تخدم المعنى العام وتوضحه.

وهذا لا ينفي أن هناك إشارات، كلما دعت الحاجة، إلى مواضع الجمال في البيت، منبهين إليها بأبسط الاصطلاحات وأيسرها كقولهم: هذا تشبيه أو كناية، وقد يكتفون بصيغة عامة كقولهم: «مثل» أو «تمثيل»، وما إلى ذلك من إشارات.

ولم يكن ابن الأنباري إلا واحدا من هؤلاء الشرّاح، فهو لم يعر الملاحظات البلاغية اهتماما بينا، فهو منصرف إلى جلاء النص الشعري ضمن الإطار اللغوي، ولا تمثل أجزاء الصورة الفنية إلا بعضا من اهتمامه، وكذلك كانت إشاراته إلى هذا الجانب عامة وبسيطة لا تزيد على كونها وسيلة من وسائله المختلفة في الشرح والتفسير والبيان، لذلك جاءت موجزة يشير إليها بكلمة عامة، فإذا قال: هذا مثل أو تمثيل، لم يعقب على هذا بما يفصل اتجاه التمثيل في البيت بل هو جزء من شرح المعنى الكلي فقط، وقد يتبعه أحيانا بكلمات توضح اتجاهه، مثلا في تعليقه على بيت زهير:

رَأيتُ المَنَايا خَبْطَ عشْواء من تُصبْ ... تُمِتْهُ ومَن تُخْطئ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ

يقـــول: «وهـــو مثل، معناه أن المنايـــا تأتي بما لا تعرفـــه، فمن أصابته أماتته، فكأنها ناقة عشواء لا تبصر، وقد ندت فهي تقتل من أصابته» [64].

وقد يتابع صورة التمثيل، فهو مثلا يعرض لبيت عمرو بن كلثوم:

متى نَنقلْ إلى قومٍ رَحانا يكونوا في اللقاءِ لها طحينا

فيقـــول: «وقوله: متى ننقـــل إلى قوم رحانا يكونـــوا كالطحين للرحى، أي كالحنطـــة، وهذا مثل معناه متى حاربنا قوما كانوا كذلك». ويتابع هذه الصورة في البيت اللاحق:

يكونُ ثِفالُها شَرقيَّ سَلْمى ولُهوتُها قُضاعةَ أجمعينا

يقول: الثفال: جلدة أو خرقة تجعل تحت الرحى، ليكون ما ســـقط من الطحين في الثفال وهذا مثل ضربه، أراد شـــرقي ســـلمى للحرب بمنزلة الثفال للرحى.

قال زهير:

فتعرككُم عركَ الرحى بثفالها وتَلقَحْ كِشافا ثم تُنْتجْ فتتْئم

واللهـــوة: القبضة من الطعام تلقيها في الرحى، وجمعها لهى. وهو مثل أيضـــا أراد أن قضاعة تطحنهم الحرب كما تطحـــن الرحى ما يلقى فيها من طعام [65].

ويحاول أحيانا توضيح اتجاه البيت من الخبر والإنشاء مثل:

رزقت مرابيعَ النُّجوم وصابَها وَدْقُ الرَّواعِد جَودُها ورِهامُها

«رزقت: دعاء لها، أي رزقها الله تبارك وتعالى مرابيع الســـحاب، وهو أول ما يكون من مطر الربيع [66]»ويعود مرة أخرى إليه قائلا: «وقال بعض أهل اللغة: قوله: رزقت مرابيع النجوم خبر وليس بدعاء» [67].

وينبه إلى الاستفهام البلاغي مثل:

أغرَّكِ منِّي أنَّ حُبَّكِ قَاتِلي وأنَّكِ مَهْما تأمُري القَلبَ يَفعَلِ

«قولـــه «أغرك مني» لفظ اســـتفهام ومعناه التقريـــر»، ولا يكتفي بهذا فقط بل يربطه بشاهد شعري يبين اتجاه الاستفهام، فيقول: «وهو بمنزلة قول جرير:

ألستم خيرَ مَنْ ركب المطايا وأنـــدَى الـعـالمينَ بـطـونَ راحِ

فاللفظ لفظ الاستفهام، والمعنى: أنتم خير من ركب المطايا [68]:

ومثل هذا تعليقه على قول زهير:

أمِنْ أمِّ أوفى دِمنةٌ لم تَكلم بـحَـوْمَـانـة الــدَّرَاجِ فـالمـتـثـلَّـمِ

«وقـــال الأصمعي: قوله «أمن أم أوفـــى» معناه: أمن دمن أم أوفى دمنة لم تكلم، أي أمن منازل أم أوفى. وهذا على التفجع، كما قال الهذلي [69]:

أمنك برقٌ أبيت الليل أرقبه كأنّه في عـراص الـدار مصباحُ»

ويشـــير إلى التشـــبيه في مواضع قليلـــة، وهي لا تزيد على إشـــاراته السابقة، مثلا يعلق على بيت امرئ القيس:

وبَيضةِ خدرٍ لا يُرامُ خباؤها تَمتَّعت مِن لهْوٍ بِها غير مُعجَلِ

فيقول: «وإنما شـــبهها ببيضة في خدرها لأنها مخدرة مصونة لا تبرز للشـــمس، ولا تظهر للناس، فشـــبهها بالبيضة لصفائها وملاستها، ويقال: شبهها ببيضة النعام [70]. ومثله تعليقه على قول امرئ القيس أيضا:

كأن ثبيرا في عَرَانِين وَبْلِه كَبيـرُ أُنــاسٍ فـي بـجـادٍ مُـزَمَّـلِ

يقول: «قد ألبس الوبل أبانا، فكأنه مما ألبســـه من المطر وغشاه، كبير أناس مزمل، لأن الكبير أبدا متدثر. وقال أبو نصر: إنما شـــبه الجبل وقد غطاه الماء والغثاء الذي أحاط به إلا رأسه، بشيخ في كساء مخطط وذلك أن رأس الجبل يضرب إلى السواد والماء حوله أبيض» [71].

ولكنـــه قد يفصـــل أحيانا داخلا فـــي مجال التنظير والإشـــارة إلى القواعد العامة والســـلوك الفني، ففي مجال التشـــبيه نراه يقول تعليقا على قول عنترة:

جادَتْ عليه كلّ بِكر ثَرَّةٍ فَتَركْنَ كُــلَّ حـديـقـةٍ كـالـدِّرهـمِ

«وقوله كالدرهم: معناه أنها امتلأت كلها فكأن استداراتها بالماء استدارة الدرهم وليس أنها كقدر الدرهم في الســـعة. والعرب تشبه الشيء بالشيء ولا تريد به كل ذلك الشيء، إنما تشبه ببعضه. ومن ذلك قولهم: «بنو فلان بأرض مثل حدقة الجمل» والأرض واســـعة، إنما يريـــدون أنها كثيرة الماء

ناعمة العشــب مخصبة، ولم يذهبوا إلى سعة العين ولا ضيقها، ويقولون: بنو فلان في مثل حولاء الناقة، وهي هَنَةٌ مثل المرآة تسقط مع السلى فبها ماء صاف» [72].

فهــو هنا لم يكتف بالتنبيه إلى التشــبيه فقط ولكنــه أخذ يدخل في مضمار التنظير مع تبيين اتجاهات التشبيه وقواعده والزاوية التي انحدر منها هذا التشبيه والهدف منه، فكلمة درهم في هذا السياق توحي بأمرين: الحجم والاستدارة، لذلك فصل موضحا وجه الشبه نظريا وتطبيقيا.

وتنال الكناية نصيبا يســيرا من إشاراته الصريحة، فينبه إلى موقعين أولهما قول امرئ القيس:

وإنْ تَكُ قد ساءتكِ منِّي خَليقة فسلِّي ثيابي مِنْ ثِيابك تَنسُلِ

وذلك في شرحه للمعنى، فيقول: «والمعنى: إن كان فيّ خلق لا ترتضينه فســلي ثيابي مــن ثيابك، أي قلبي مــن قلبك. والثياب هاهنــا كناية عن القلب...» [73].

ومرة أخرى في بيت طرفة:

وفي الحيِّ أحْوى يَنفُض المَرْدَ شادِنٌ مُظاهِرُ سِمْطي لؤلؤٍ وزَبرْجَدِ

«الأحوى: ظبي له خطتان من سواد، وإنما أراد سواد مدمع عينه، فشبه المرأة بالظبى، والأحوى كناية عنها» [74].

ولكننــا نلاحظ أنه في شــرحه العام كان يتعــرض للجوانب الجمالية في النص فيبينها عن طريق الإشــارة إليها أو الشرح المبين لها مع المقارنة المســتمرة للنصوص الموضحة لها، وهناك كثير مــن الملاحظات اللطيفة، ولنضرب مثالا على هذا الجانب بهذا النص الذي جسد إحساسه بالصورة الفنية لبيت امرئ القيس:

وألْقَى بصحْراءِ الغَبيطِ بَعَاعَه نزول اليماني ذي العيابِ المحمَّلِ

«يقال: ألقى فلان عليه بعاعه، أي ثقل وما معه من المتاع، فضربه مثلا للسحاب، أي: أرسل ماءه وثقله كهذا التاجر اليماني حين ألقى متاعه على الأرض ونشــر ثيابه، فكان بعضها أحمر، وبعضها أصفر، وبعضها أخضر. يقــول كذلك ما أخرج المطر من النبات والزهــر، ألوانه مختلفة كاختلاف ألوان الثياب اليمانية» [75].

ففي هذا النص حاول، ما وســعته الطاقة، تجســيد الصــورة العامة موضحــا أبعادها راســما إياها وفق إيحاء البيت عنده، وقد اســتطاع أن يكمل الإطار الخارجي لهذه اللوحة الفنية التي رسمها امرؤ القيس.

الملاحظات العروضية

الحديث عن العروض في مثل القصائد السبع قد لا يحمل شيئا مميزا، لأن هذه القصائد هي أحد المصادر التي انحدرت عنها القواعد العروضية. فالشاعر الجاهلي اكتسب الجو الموسيقي بسليقته الفنية. وعندما جاء من يضع الأسـس العروضية اعتمد على هذه القصائد وأمثالها لاستخراجها منهــا، فهي شــاهد على القاعدة، ولذلك فإن تفســير الخروج عن قواعد العــروض فيها إنما هو الشــذوذ الذي يؤكد القاعــدة، ولذلك يحتاج إلى التفسير المتلائم لينسجم معها، أو يكون هو إحدى الضرورات المقبولة التي يمكــن إباحتها لمن يأتي بعدهم. ونحن لا ننتظر تجاوزات واضحة في هذه القصائد السبع؛ لذلك قلّت تعليقات الشرّاح على هذا الجانب.

ولكن هذا لا يعني أن القصائد السبع قد خلت تماما من بعض الملامح البســيطة التي تجاوز بها الشــاعر القاعدة العامة. وهي في مجملها من العام المعروف أو الذي أشــار إليه العلماء مفســرين شارحين أو مخطّئين في بعض الأحيان.

إذا أهملنا تلك المفردات التي أصبحت من مقررات العروض [76]، يمكن النظــر إلى الملاحظات العروضية التي ســلم بها أهــل العروض وتداولها العلماء فدخلت في باب الجائز المطرد الجواز، فأصبح التنبيه إليها تأكيدا لهــا، ومن هذه الملاحظــات صرف ما لا ينصرف أو بتعبيــر ابن الأنباري «الإجــراء»، وقد قدمها نظريا وتطبيقيا، فنظريا ســاقها قائلا في مجال التعليق على صرف كلمة «ظعائن» في بيت زهير:

تَبصَّر خليلي هل ترى من ظعائنٍ   تَحَمَّلنَ بالعلياءِ من فوقِ جُرثمِ

يقول: وأجرى الظعائن لضرورة الشــعر. قال الفراء والكسائي: الشعراء تجري في أشعارها كل ما لا يجري، إلا «أفعل منك» فإنهم لا يجرونه في وجه من الوجوه، لأن «من» تقوم مقام الإضافة، فلا يجمع بين إضافة وتنوين [77].

ومثـــل هذا تعليقه على إجـــراء «عنيزة» في بيت امـــرئ القيس يقول: «وعنيزة مخفوضة بإضافة الخدر إليها، وكان ينبغي أن ينصبها بلا تنوين، لأنها لا تجري ....، ولكنه خفضها بتنوين لضرورة الشعر» (78).

ومثل هذه القاعدة تحريك الساكن في آخر البيت لضرورة القافية.

فيقول تعليقا على تحريك لام «تنسل» في قول امرئ القيس أيضا:

«فسلّي ثيابي من ثِيابك تَنْسُل»

«واللام كسرت لأنه احتيج إلى حركتها للقافية، والمجزوم إذا احتيج إلى حركته كُسر» (79).

وقد أدرج تحت هذه القاعدة عددا من الأبيات مثل تحريك لام «فيغسل» في قول امرئ القيس:

فعَادى عِداء بيْن ثور ونعَجةٍ ... دِراكـا ولـم يُنضحْ بمـاءٍ فيُغسَلِ

وحقها الســـكون موردا القاعدة نفسها (80)، وكذلك تحريك دال «يزدد» في قول طرفة:

«وإلا تردّوا قاصي البَرْك يزْدَدِ» (81).

وتحريك ميم كلمة «أقدم» في قول عنترة:

«قيل الفوارس ويْكَ عنترُ أقدمِ»

قال: «وموضع أقدم جزم على الأمر والياء صلة لكسر الميم» (82).

مثلـــت هذه تخريجـــات للترابط بين الحركة الموســـيقية للبيت والموقع الإعرابـــي ومحاولة التخلص مـــن تضارب الوجهتين بإيجـــاد هذا المخرج الذي يتلاءم مع طبيعة الشعر دون الإخلال بالقاعدة النحوية أو الصرفية، خاصة أن هذا لا يمثل انتقالا من حركة إلى حركة بل هو انتقال من سكون إلى حركة.

ولكـــن التضارب مع القاعدة النحوية الذي وجد له هنا مخرجا معقولا يصطـــدم أحيانا بعقبات من الصعب أو من التعســـف إيجاد مخرج لها إلا بالوقوع في حيز الخطأ والتعسف كما نلاحظ في بعض الأمثلة ومنها بيت امرئ القيس:

كأَن ثبيرا في عرانين ويَلْهِ ... كَبيـرُ أُنـاسٍ فـي بِجـادٍ مُـزمـلِ

فمزمل نعت لكبير أناس وفي موقع رفع بينما الروي مجرور، لذلك كان الاتجاه إلى التخريج في الإعراب فيقول: «ومزمل نعت لكبير في المعنى، أجراه على إعراب البجاد للمجاورة» [83]. وهو تخريج ضعيف ومتعسف.

وهناك نموذج آخر من التجاوز نلاحظه في بيت زهير:

وَمَنْ يعصِ أطرافَ الزِّجاج فإنَّهُ   يُطيعُ العَواليْ رُكِّبتْ كُلَّ لهذَم

فقد سكن الشاعر ياء «العوالي» وكان القياس المطرد أن يفتحها «لأنها نصبت بيطيع» وفي هذا خروج عن اللغة العالية [84]. لذلك لم يجد لها العلماء مخرجا إلا بالاعتماد على اللغات (اللهجات) فوجدوها في لغة من يقول: رأيت الجواري بتسكين الياء، واللغة الجيدة فتحها [85].

فهذه محاولات لجعل القواعد مطردة يعرضها ابن الأنباري مع درايته بأن الشاعر ينطق سليقة.

وهناك من العيوب ما لا يمكن تغطيته أو إيجاد المبرر المعقول له ومن هذا بيت الحارث:

فَمَلَكْنا بذلِكَ النَّاس حتَّى   مَلَكَ المنذرُ بن ماءِ السَّماءِ

ففي هذا البيت إقواء ظاهر لا يرد ولا يفسر ولا يمكن إلغاؤه، فقد نص أبو الحسن الأثرم وابن السكيت على أنه «لا يتم معنى البيت اللاحق إلا به»، لذلك لم يجد بدا من الاعتماد على التفسير الذي رواه الأصمعي على لسان صرد بن المسمعي، يقول: «لا يضير إقواؤه فقد أقوى النابغة في قصيدته الدالية وعاب عليه ذلك أهل المدينة، وإنما هذه القصيدة كانت أشبه بالخطبة، قام بها الحارث مرتجلا» [86].

وهذا التفسير لا يمثل حجة تنفي أو تبرر الإقواء وليس إقواء النابغة مسوغا له.

وكون الحارث وقف بها خطيبا، إن صح هذا، لا ينفي الخطأ أو يبرره. ومن الأجدر بنا أن نقبل هذا الإقواء شذوذا مؤكدا للقاعدة. وهو خطأ إعرابي وليس خطأ موسيقيا، فنحن نفترض أن الحارث حرك القافية تبعا لحركة قافية القصيدة كلها، أما الخلل فقد جاء في سياق الجملة الإعرابية لأن الموسيقى أقرب إلى الشعر.

هــذه أهم الملامح الشــكلية من حيث العروض وهـــي، في أكثرها، من الـــذي انحدر عن العلماء الذين علقــوا عليها مبررين، وانحدرت منهم إلى الشرّاح ومن تابعهم. ونؤكد مرة أخرى أن هذه القصائد هي التي انحدرت عنهـــا القواعد العروضيـــة فكان التبرير هو الأصـــل عند من عرض لهذه الهنات، وتأتي التخطئة في حدود بسيطة.

* * *

ابن النحاس: المنهج اللغوي الخاص (87)

إذا كان ابن الأنباري لم يقدم لكتابه بمقدمة تشــرح الخط العام الذي سيســير عليه فإن ابن النحاس حرص علــى أن يبين هذا الخط العام في سطور مقتضبة موضحا الباعث الذي دعاه إلى شرح هذه القصائد السبع والقصيدتــين اللتين أضافهما، يقول: « .. الذي جــرى عليه أمر أكثر أهل اللغة الإكثار في تفســير غريب الشــعر، وإغفال لطيف ما فيه من النحو، فاختصرت غريب القصائد الســبع المشــهورات، وأتبعت ذلك ما فيها من النحو باســتقصاء أكثره ولم أكثر الشواهد ولا الأنساب ليخف حفظ ذلك إن شاء الله» (88).

وهذه السطور القليلة يمكن النظر إليها من زاويتين أساسيتين أولاهما: أنه ســجل على الذين ســبقوه من أهل اللغة في شرحهم للشعر أنهم كانوا يكثرون من تفسير غريب الشعر، وأنهم يغفلون كذلك «لطيف ما فيه من النحو».

والأخرى: خطته الخاصة في الشــرح التي تنحصر في اختصار غريب القصائد الســبع، واســتقصاء أكثر ما فيها من النحــو، وعدم الإكثار من الشواهد والأنساب.

فهذه الخطة تقدم لنا عالما لغويا يفسر الشعر ويشرحه من الزاوية التي يــرى أنها الجانب المهم، أو أنه أراد أن يفســره من الزاوية التي يفيد فيها كثيرا؛ لذلك من الســهل أن نقول، دون أن نتجاوز الحقيقة، إن شــرح ابن النحـــاس عبارة عن دروس وآراء متفرقة لعلوم النحو مطبقة على الشـــعر، وليس هذا في حاجة إلى بيان فكل سطر من الكتاب شاهد حق على ذلك، والدافع الكامن في نفس الكاتب واضح من المقدمة التي قدم بها لكتابه.

وإذا أردنا أن نشير إشارة أولية إلى اتباعه لهذا الخط، فسنجده واضحا في دخوله المباشر على شرح القصائد دون الوقوف أمام المقدمات التاريخية التي يقف عندها الشرّاح عادة، كما فعل ابن الأنباري مثلا، فهذا تأكيد على أنه لن يكثر من الأخبار والأنساب.

فنحن إذن أمام شرح يمثل المنهج اللغوي الخاص في حدوده الضيقة حتى لاتنقلب الصورة، فهذا الكتاب دراسة للنحو من خلال الشعر، ولذلك حفل بالاجتهادات اللغوية من نحو وصرف ولهجات بجانب شرح المفردات وتفسيرها، بينما تنزوي جوانب الشعر الأخرى في إطار ضيق فلا يمسها إلا مسا بسيطا ولا يشير إليها إلا إشارة عابرة.

ولكن هذا الفهم الخاص جدا للفهم اللغوي لن يصرفنا عن النظر في هذا الشرح من خلال نظرة أكثر اتساعا، بعض الشيء، مبتعدين عن انطباعات النظرة الأولى، فاهتمامه باللغة لا ينفي أنه تعرض لشرح معنى الشعر، وقدم ملاحظات جيدة ومفيدة، ومن شرحه هذا استمد من جاء بعده، وخاصة الشرّاح، شيئا كثيرا، فقد قامت شروحهم على حذف الاستطرادات، وحافظوا على التوازن في الشرح، فاستمرت مؤلفاتهم على صورة أفضل، لذلك سنحاول في السطور التالية أن نسجل بعض الملاحظات على بعض الشواهد من شرحه؛ لنبين ما فيها من معلومات واجتهادات دون أن نتجاهل نظرته اللغوية وفهمه الخاص للنصوص.

إن طريقته متمثلة في أكثر شرحه وفق نصيب كل بيت من القول قل أو كثر، لذلك سأختار ثلاثة نماذج تكون محلا للتحليل، محاولا أن أبين من خلالها سمات شرحه مع الاستعانة ببعض المواضع الأخرى إذا لم يف المثال بالحاجة.

<u>المثال الأول:</u>

شرحه لبيت الأعشى:

«اان رَأتْ رجلا اعشى أَضَرَبِه رَيْبُ المَنونِ ودهْرٌ مُفنِدٌ خَبِلُ

ويروي: مفسد تبل، قال الأصمعي: «الأعشى الذي لا يبصر بالليل»، و«الأجهر» هو الذي لا يبصر بالنهار. قال أبو زيد: يقال عشى يعشي عشى فهو

أعشى وفي المؤنث عشواء، ويقال عشا إلى النار يعشو عشى وعشوا فهو عاش إذا أتاها ببصر ضعيف، قال أبو زيد: وذلك يكون في أول الليل، وقال الحطيئة:

متى تأتِه تَعشو إلى ضوءِ نارِه   تجدْ خيرَ نارٍ عندها خير موقدِ

وقال الأصمعي: المنون: المنية. سميت منونا لأنها تنقص الأشياء، وقيل في قول الله عز وجل: «لهم أجر غير ممنون» معناه غير منقوص. قال الأصمعي: وهو واحد لا جمع له، ويذهب إلى أنه مذكر، وأنشد:

«أمِنَ المنون وريبها تتوجَّعُ»

قال: ريبها: فجائعها. وقال الأخفش: المنون جمع لا واحد له. وقال أبو عبيدة: المنون: الدهر، سمي منونا لأنه يذهب بمنة الأشياء أي بقوتها، وقال الفراء: المنون يذكر ويؤنث، وأنشد:

مَنْ رأيتُ المنونَ عُزَّينَ أمْ مَنْ   ذا عليه من ان يُضامَ خَفيرُ

والمفند: من الفند وهو الفساد، ويقال: فنده إذا سفهه، ومنه قوله عز وجل إخبارا «لولا تفندون». وخبل: من الخبال وهو الفساد، وقال الله عز وجل «لو خرجوا فيكم ما زادوكم إلا خبالا». وأنشد أبو إسحاق:

أبَني لبُيني لستمُ بيدٍ   إلا يدا مخبولة العضْدِ

ومن روى تبل فكأنه قد أصيب بتبل أي بذحل، وقوله: «أأن رأت» أن في موضع نصب والمعنى «أمن أن» رأت رجلا أعشى صدت، ثم حذفت من. ولك أن تحقق الهمزتين فتقول: أأن، ولك أن تخفف الثانية فتقول: آان وعلى هذا قرئ «آانذرتهم» و«أأنذرتهم» وقال بعض النحويين: إذا خففتها جئت بها ساكنة وهذا القول خطأ، لأن النون في «أأنذرتهم» ساكنة، وكذلك في «أأن» فلو كانت ساكنة لاجتمع ساكنان» (89).

المثال الثاني:

فَتُعرَككُم عَركَ الرَّحى بثِفالِها   وتلقَح كِشافا ثم تحمل فتتئِمِ

الثفال: جلدة تجعل تحت الرحى، وليس يريد: عرك الرحى ثفالها، لأنها لا تعركه وإنما المعنى: عرك الرحى ومعها ثفالها أي عرك الرحى طاحنة. وقال الله عز وجل «تنبت بالدهن»، والمعنى: ومعها الدهن، كما

تقول: جاء فلان بالسيف أي ومعه السيف، ويقال: لقحت الناقة كشافا، إذا حمل عليها في كل عام. قال الأصمعي: وذلك أراد النتاج، والمحمود عندهم أن يحمل عليها سنة وتجم ســـنة، ويقال: أضربت الناقة إذا فعل ذلك بها، وأضربها الفحل، فإذا حمل عليها كل ســـنة، قيل ناقة كشوف، وقد أكشف القوم: إذا فعل هذا بإبلهم، وإنما شـــبه الحرب بالناقة لأنه جعل ما يحلب منها من الدماء بمنزلة ما يحلب من الناقة من اللبن، كما قال:

إنَّ المهالبَ لا يزال لَهم فَتى   يُمْـرى قـوادِمَ كُـلَّ حَـرْبٍ لاقِـحِ

وقيل: إنما شـــبه الحرب بالناقة إذا حملت، ثم أرضعت ثم فطمت، لأن أمر هذه الحرب يطول. وهو أشـــبه بالمعنـــى. «وتتئم»: تأتي بتوأمين الذكر تؤم والأنثى تؤمة» [90].

المثال الثالث:

ألا أيهذا اللائمي أحضُر الوغى   وأن أشهَدَ اللذّاتِ هل أنْتَ مخلِدي

ويـــروي: ألا أيُّها اللاحي أن أحَضَر الوغـــى»، واللاحي: اللائم، يقال: لحاه يلحوه ويلحاه إذا لامه. «والزاجر»:الناهي. ويروي: «ألا أيهذا الزاجري أحضر الوغى» على إضمار أن، فهذا عند البصريين خطأ لأنه أضمر ما لا يتصرف وأعمله وأضمر بعض الاسم. ومن رواه بالرفع فهو على تقديرين: أحدهمـــا أن يكـــون قدّره: أن أحضـــر، فلما حذف رفـــع، ومثله على أحد مذهبي سيبويه قوله عز وجلّ: «أَفَغَيْرَ اللَّهِ تَأْمُرُونِّي أَعْبُدُ أَيُّهَا الْجَاهِلُونَ». ســـورة الزمر آية 64. المعنى أن أعبدَ. والقول الآخر، في رفع أحضر، وهو قول أبي العباس: أن يكون في موضع الحال، ويكون «وأن أشـــهد» معطوفا على المعنى، لأنه لما قال: أحضر دل على الحضور كما تقول: من كذب كان شرا له. ومعنى «هل أنت مخلدي»: هل أنت مبقيّ.

ومعنـــى البيت: ألا أيهذا اللائمي في حضور الحـــرب لئلا أقتل، وفي أن أنفق مالي لئلا أفتقر، ولا ينفعني ذلك من الموت شيئا فدعني أنفق مالي ولا أخلفه» [91].

من شـــرحه لهذه النماذج الثلاثة ســـنحاول أن نحللَ شـــرحه مثلما فعلنا مع ابن الأنباري، وســـننظر إلى كل جانب من الجوانب على حدة لتتضح طريقته في معالجة عناصر الشرح المختلفة وسنبدأ من النظرة التوثيقية حتى النظرة الفنية.

أولا: التوثيق

بعـــد أن أثبت رواية البيت الأول التي اطمأن إليها، وهي مطابقة لما في ديوان الشــاعر، عرج على الروايات الأخرى الجديرة بالنظر، قال: «ويروي مفســـد تبــل» وأعطاها حقها من الشـــرح في ختام قولـــه: «ومن روى تبل فكأنه قد أصيب بتبل أي بذحل»، كما بين في سياق شرحه الكلمة الأخرى «مفســـد» وهي ذات معنى واضح متضمن لشـــرح الكلمـــة الأخرى البديلة «مفند» والتي جاءت من «الفند وهو الفساد».

يخلو الشاهد الثاني من أي خلافات في التوثيق، فقد ثبتت روايته عند الموثوقـــين. أما المثال الثالث فهنـــاك روايتان أخريان وردتا بجانب ما أثبت في النص المختار. ويتفق ابن النحاس وابن الأنباري في مرحلة التوثيق هذه بالنسبة إلى هذا البيت، فقد رجحا رواية واحدة هي المثبتة في صدر النص مع خلاف بسيط [92]، كما أنهما أوردا نفس الروايتين الأخريين فأسند ابن الأنباري إحداهما إلى التوزي وأغفل إســـناد الثانية، أما ابن النحاس فقد أورد الروايتين مغفلتي الإسناد.

ثانيا: شرح المفردات

المرحلة الثانية هي شـــرح الألفاظ، وهذا يســـير عنده في مستويات متعددة ضمن خطة العام فيبدأ من أبســـط المعلومات إلى أعقدها، فأولا يشرح اللفظ شرحا بسيطا يسهل المعنى وهو المتبع عند كل الشرّاح مهما اختلفـــت اتجاهاتهم، ففهم اللفظ في أول مســـتويات معانيه هو الخطوة الأولى وهذا ما لاحظناه عنده بالنسبة إلى الكلمات التي تحتاج إلى شرح، وحين ننظر إلى البيت الأول برواياته نجد أن أهم الكلمات هي «أعشى»، «ريب»، «المنية»، «المفند»، «خبل»، «تبل»، وهذه الكلمات الســـت تنال عنده حقها من الشـــرح الذي يبدأ أولا من المعنى القريب المتعارف عليه ســـواء أكان الشرح من عنده أم اختاره ورجحه، فالأعشى الذي لا يبصر بالليل، والريب: الفجائع، والمنون: المنية، المفند: الفســـاد والخبال: الفساد أيضا، والتبـــل: الذحل، ومثل هذا ما نلاحظه فـــي المثالين الأخيرين ففي المثال الثاني يشـــرح الكلمتـــين: «ثفال وتتئم»، وفي الثالـــث: «اللاحي والزاجر»

وهذا التفسير أولي يوضح موقع اللفظ من السياق وهو أيضا المستوى الأول للفهم عند المتعلم، من دون النظر إلى الخلافات وذلك ليستقر المعنى العام عنده.

وينتقل إلى المستوى الآخر من شرح المفردات، وهو مستوى مكمل للسياق ولكنه ينحو نحو التفصيل، فيعرض آراء العلماء المختلفة، وما تتضمن من تخصيص يحدد اللفظ ومعناه بصورة دقيقة أو تتضمن تفريعات تزيد من قدرة اللفظ على التعبير وإخصاب المعنى العام.

كان التفسير العام لكلمة «أعشى» أنه هو الذي لا يبصر ليلا، وهذا هو رأي الأصمعي، ولكن الشارح يضيف إليه قول أبي زيد: «وذلك يكون في أول الليل» فهذا تخصيص للفظ وتحديد لمعناه أكثر دقة.

ومثل هذه كلمة «المنون» التي دار معناها في اتجاهين، أولهما رأي الأصمعي وهو أن «المنون: المنية». والآخر رأي أبي عبيدة وهو: «المنون: الدهر».

وهذه الخلافات على بساطتها قد يكون لها بعض الأثر في اتجاه المعنى في البيت، لذلك أوردها ابن النحاس، وإن أهمل مناقشتها ولعله كان يرجح الرأي الأول، رأي الأصمعي. ففي تفسير اللفظ الأول اختار الأشهر والأعم فإذا سلم بأن العشى ضعف في البصر فهو شامل لليل كله مع احتمال الرأي الآخر.

وتفضيله رأي الأصمعي واضح من إهماله لهذا القول حينما عرض لنفس الموضوع في مكان آخر [93]. أما تأخيره تفسير أبي عبيدة للكلمة الأخرى: «من أن المنون: الدهر»، فهذا الرأي يصطدم بتركيب البيت اللغوي حيث إن الدهر معطوف على «ريب المنون» فقد اجتمع عليه «ريب المنون ودهر مفند»، فالتفسير بالدهر يعني تكرار المعنى، أو عطف لنفس المعنى ولا شك في أن هذا يضعف ويقلل من أهمية هذا القول، فالأقرب أن يكون المعطوف أمرا جديدا يضاف إلى سابقه.

وفي وقوفه أمام هذين اللفظين يقدم لنا مرحلة ثالثة من مستويات شرحه للألفاظ بإدراك إيحائه وخصوصيته وليس فقط معناه العام، فإدراك المنبع الذي انحدر منه اللفظ يجسد لنا ما كمن فيه من دلالة، وقد مس هذا الجانب مسا خفيفا في حديثه عن كلمة أعشى، ولكنه

يتضح بصورة أقوى في وقوفه أمام كلمة المنية التي راح يوضح أصلها الأول وفق كل تفسير، فالذي قال إن المنون هي المنية لأنها تنقص الأشياء يعطي معنى مختلفا عن رأي القائل إنها الدهر لأنها تذهب بمنة الأشياء أي قوتها.

فهذه المحاولة منه تضع أمامنا أصول الألفاظ ليفيد منها قارئ الشعر المتمكن الذي يتعامل مع الألفاظ تعاملا خاصا عميقا.

ومن هذا المستوى في الشرح ما نراه في المثال الثاني حين أخذ يوضح اتجاه التركيب اللغوي ودلالته الدقيقة، ففي قول زهير: «عرك الرحى بثفالها» وقوله: «تلقح كشافا». يقدم لنا نموذجين لطريقته أولهما خاص بالفهم النحوي للمعنى، فحينما خفي المراد كان لابد من توضيح يحدد اتجاه المعنى العام فقول زهير: «عرك الرحى بثفالها» قد ينصرف معه الذهن إلى أن المقصود «عرك الرحى ثفالها» وليس الأمر كذلك، لأنها لا تعركه وإنما المعنى: «عرك الرحى ومعها ثفالها، أي عرك الرحى طاحنة».

وهذا الفهم لطبيعة التركيب اللغوي نابع من الرواية اللغوية التي وضحت من استشهاداته بجانب منطوق المعنى نفسه.

أما التركيب اللغوي الآخر: «تلقح كشافا» فأولا من وجهته الأولى ومنطوقه اللغوي الأولي النابع من البيئة نفسها، ثم يتدرج معه حتى يصل إلى دلالته الخاصة في داخل البيت ويتم هذا التدرج بهذه الصورة:

أ - يقدم المعنى اللغوي قائما بذاته: «لقحت الناقة كاشفا، إذا حمل عليها كل عام».

ب - يوضح علة أن تحمل الناقة كشافا بقوله: «وذلك أردأ النتائج، والمحمود عندهم أن يحمل عليها سنة وتجم سنة».

جـ - المرحلة الأخيرة يربط هذا التركيب اللغوي بالمعنى الكلي للبيت، وهذا ما سنعرض له حين الحديث عن المعنى.

وهذا التدرج المعقول في شرح معنى هذا التركيب اللغوي هو الذي يقيم العلاقة الحميمة بين دلالته العامة في البيئة والدلالة المكتسبة في سياقه داخل البيت، وهذه هي الأرضية السليمة لفهم النص الشعري.

ونتبه هنا إلى أن هذه المعلومات اللغوية منحدرة عن العلماء السـابقين وقد استطاع الشـرّاح الأوائل أن يقيموا منها بناء متكاملا هو هذا الذي بين أيدينا.

ثالثا: المعنى

لا يحـرص ابن النحاس كثيرا على إجمـال المعنى العام، وإن فعل هذا فبإيجاز شديد، وواضح أنه في المثال الأول أهمل الإشارة إلى المعنى الكلي مكتفيـا بإزالة غوامض الألفـاظ والتراكيب والإعـراب. وهذا يتلاءم مع منهجه الذي بينه، فالمعنى في حدوده اللغوية يتضح حين تشرح الألفاظ.

ولكننا نجده في المثال الثالث يقدم المعنى العام بصورة متكاملة وبسيطة موضحا الهدف الذي أراده الشاعر ولكن بعيدا عن التركيب الشعري وفي حدود بسـيطة من دون أن يبتعد عن المعنى الحرفي مقدما الحد البسيط للفهم الفني، فشـرحه أقرب ما يكون إلى جمع معاني الألفاظ المفسرة مع بيان العلة أو السـبب البسـيط الواضح، فتفسـيره لبيت طرفة يقوم على توضيح تقسيمات المعنى الذي يقوم على أن هناك لائما يلومه على حضور الوغى خوفا عليه من القتل، ويمنعه من الإنفاق خشية الفقر، ولما كان الموت لا يرد فلينفق ماله ولا يخلفه.

فهذا شرح بسيط ويسير للمعنى لا يزيد على كونه صياغة نثرية لمعنى البيت.

ولكـن اجتهاداته في إبـراز معنى الأبيات لا تقف عنـد هذه الحدود، فتفريعاتـه اللغوية التي تمس المعنى مفيدة لمن أراد أن يقيم عليها دراسـة فنية، بجانب ما يقدمه من معلومات تنير الطريق وخصوصا في استخدامات الألفاظ والمعلومات العامة.

وهـو في كثير مـن المواضع يتعرض للمعنى مـن زاوية أكثر عمقا عما لمسـناه في هذا البيت، وهذا ما نلاحظه في شـرحه لبيت زهير - المثال الثاني - فقد أورد مسـتويين لفهم المعنى، ملتمسـا الصورة التي رسـمها الشاعر في تشبيه الحرب بالناقة الكشوف، فهو يضع يده على عنصر ذي دلالـة بالغة الأهمية وذات بعد عميق معبر عن الجو العام الذي جسـدته الصـورة حين ربط بين در الحليب عند الناقة والدماء التي تسـيل بقوله:

«وإنما شـبه الحرب بالناقة، لأنه جعل ما يحلب منها من الدماء بمنزلة ما يحلـب من الناقة من اللبن». فهذا ليس تحديدا للتشـبيه أو تبيانا للمعنى المباشر ولكنه تعبير جيد يجسد المعنى العميق الكامن في هذه الصورة.

ولكن إحساسـه الدقيق بالصورة المرسـومة وتعبيـره عنها بما يحقق معناهـا، لم يمنعه من أن يمد بصره مرة أخرى إلى جانب آخر من المعنى، مـادام الإمكان قائما، فيعيد صياغـة المعنى بصورة أخرى متابعة لمن قال: «إنما شـبه الحرب بالناقة، إذا حملت ثم أرضعت ثم فطمت، لأن أمر هذه الحرب يطول».

إذن فهذان تفسيران يحتملهما المعنى العام للبيت ويشير إليهما التشبيه، ولذلك لم يقف ابن النحاس موقف المتردد، فمع تقديره للمعنى الأول، فإنه يبدي وجهة نظره بوضـوح واعتدال حينما يقول تعليقا على المعنى الأخير «وهو أشـبه بالمعنى»، فهـذا الترجيح لم يكن عفو الخاطـر فمنبعه فهمه لاتجاه المعنى العام وسياقه، فمنطق اللغة وتطور المعنى، وتمام البيت يشير إلى هذا الاتجاه «وتلقح كشـافا ثم تتحمـل فتتئم» فهذا الحمل المركب هو الذي يسـوغ هذا الفهم، لذلك اتبع ترجيحه بتفسـير كلمة «تتئم» المؤكدة لهـذا المعنى. يضـاف إلى هذا أن تطور المعنى فـي البيت الذي يليه يؤكد هذا الاتجاه:

فتُنْتِج لكم غِلمانَ أَشأَمَ كلهم كأحمر عـادٍ ثم تُـرضع فتُفطِم

فمجال التفسـير الأول يمنع ابن النحاس من اهتمامه بمنطقية سياق المعنى في البيت.

ولابن النحاس في مجال شـرح المعنى ملاحظـات كثيرة تميز بها عن غيره من الشـرّاح وهي تدل على قدرته على التحرر من الآراء الشـائعة، ومن هذه الملاحظات ذلك التخريج الأخلاقي والمنطقي لقول امرئ القيس:

إذا ما بكَى مِن خلفِها انصرَفت لهُ بِشقٍ وتحْتِي شِقُّها لَم يُحَوَّلِ

يقـول: «ومعنى البيت أنه لما قبلها، أقبلت تنظر إليه وإلى ولدها، وإنما يريد بقوله انصرفت له بشـق يعني أنها أمالت طرفها إليه، وليس يريد أن هذا من الفاحشـة، لأنها لا تقدر أن تميل بشقها إلى ولدها في وقت يكون منه إليها ما يكون، وإنما يريد أنه يقبلها وخدها تحته» [94].

ولا شك في أن تفسيره هذا - وإن تعارض مع السلوك الذي اشتهر به امرؤ القيس - فيما تروي الروايات، فإنه محتمل ويتناسب مع الفهم اللغوي ويحتمله معنى كلمة شق وإطراد التفسير مع السياق.

وهناك جانب آخر يعضد قوله، فالشاعر في كثير من الأحيان يكرر بعض المعاني وهذا ما نجده في ديوان امرئ القيس أحيانا. وفي مجال حديثنا أنه تحدث عن موقف مشابه وقريب من المعنى الذي فسر به ابن النحاس هذا البيت، ونعني به قوله [95]:

ومَنِهنَّ سَوفى الخَودَ قدْ بَلَّها النَّدى ... تُراقِبُ مَنْظُومَ التَّمائِمِ مُرضِعَا

يَعِــزُّ عَلَيْهَــا رِيبَتــي ويســوؤها ... بُكَاهُ فَتَثْنِي الجيدَ أَنْ يَتَضَوَّعا

فمنطوق هذين البيتين أقرب إلى المعنى الذي فسر به ابن النحاس بيته السالف الذكر. وفي موقع آخر نراه يوافق على رد معنى بيت ليس من جهة أخلاقية اعتمادا على اللغة فقط، ولكن من جهة مجافاة المعنى للمنطق العام، وهذا يتضح في رده لرواية بيت امرئ القيس أيضا:

يُضيءُ سَناهُ أوْ مصابيحُ راهبٍ ... أمال السَّليطَ بالذُّبالِ المُفَتَّلِ

وهو يرد هذه الرواية من جهتين أولاهما: أنه يعتمد على الرواية الأخرى القائلة:

«أهانَ السَّليط بالذبال»

فيفسرها قائلا: «ومعنى أهان أي لم يعز وأكثر الإيقاد به..» ثم يعلق قائلا: «ولا معنى لرواية من روى: أمال السليط» [96]. ويعضد رأيه، من جهة أخرى رواية الأصمعي للبيت وهي:

كأن سناه في مصابيح راهب ... أهان السليط للذبال المفتل

وهذه الدراية الجيدة بالألفاظ تنعكس على فهمه لموقعها من السياق ودلالاتها التاريخية وما توحي به عند أصحاب البيئة مع قدرته على النفاذ إلى الجانب العميق منها وانسجامه مع التعبير الشعري البليغ، وهذا ما نلمسه في دقائق شرحه لهذا البيت للحارث [97]:

أتلهى بها الهواجر إذ كـ ... ـل ابن هم بلية عمياء

فنلاحظ أنه بجانب تفسـيره للألفاظ يقف عند مراكز التعبير القوية في البيت والكلمة المشـعة ذات الدلالة المتميـزة نافذا إلى معناها الدقيق داخـل السـياق أو إلى دورها الخـاص فيه، فمن الوجهـة الاصطلاحية المحددة للفظ يلمس ما في كلمة «بلية» من خصوصية معينة، لذلك يقول: «البلية: الناقة يموت صاحبها، فتشد عيناها وتربط عند قبره حتى تموت» وهذا الفهم معروف ومتداول عند الشرّاح، ولذلك بعد أن يشرح هذا الحد الاصطلاحي يربطه بالسـياق ويوضح موقعه من البيت قائلا: «فيريد: أن صاحب الهم يتحير كتحير هذه الناقة» فهذا التعبير اكتسـب صفة معينة تضاف إلى المعنى.

ويتوغل مع الفهم اللغوي فيقدم لنا فهما أدق وأكثر شـفافية حين يقف أمام قول الشـاعر «ابن هم» فمعنى هذا التركيب واضح في دلالته القريبة لذلك عني بإبراز قيمته الفنية بصورة دقيقة مع محاولة الترجيح من جانبه يقول: «وابن هم: صاحب هم. يقال هو أخوهم وابن هم. وابن هم أبلغ في هـذا لأن معناه أن الهم أحاط به فصار بمنزلـة أبيه وأمه»، وقال الله عز وجل: «وأمّا من خَفَّتْ موازينهُ فأمُّه هاويةٌ» (98).

فهذا التفسـير نفـذ إلى الجانب المتميز في هـذا التركيب اللغوي في البيت ولكنه يختم هذا كله بشـرح بسـيط للمعنى الكلي في البيت قائلا: «والمعنى: إن صاحب الهم إذا تحير نجوت من الهم على ناقتي، ولم يلحقني تحير». فهذا تبسيط للمعنى وتسطيح له.

ويتضح منهجـه اللغوي من نظرته إلى المعنى تبعا للاتجاهات المحتملة للتركيب اللغوي الذي قد يتشـعب عنده إلى اتجاهـات عدة لذلك يحاول دائما التنبيه إلى هذه الاحتمالات. ففي شرحه لبيت لبيد(99):

«غُبس كواسِبُ ما يُمَنُّ طَعامُها».

يقـول: «ما يمن طعامها فيه ثلاثة أقـوال: أحدها أن المعنى أن أحدا لا يطعمهـا فيمن عليها، إنما تصيد لنفسـها، والقول الآخر: إنها لا تمن بشـيء مما تصيده، ويقال: إن الذئب إذا صاد شـيئا أكله مكانه، والقول الثالث: أن معنى ما يمن طعامها: ما ينقص. قال الله عز وجل: «لَهُم أجرٌ غَير مَمنون» (100).

وزيادة في إيضاح طريقته في شرح المعنى وبيانه، سأدرج بعض النماذج التي ينفرد كل واحد منها بإحدى خصائص طريقته في عرض المعنى مع توضيح الملمح الخاص في كل منها:

1 - الإحساس الدقيق بالمعنى العام

فَمدَافِعُ الرَّيان عُري رَسْمُها خَلَقا كما ضَمِنَ الوُحِيُّ سِلامُها

«ومعنى البيت أنه يصف أن هذه الديار بمنزلة كتاب في حجر، لأنه لا يتبين من بعيد لأن نقشه ليس بشيء مخالف للونه، إنما يتبين إذا تقرب منه ويستدل ببعضه على بعض، يصف أن هذه الديار لا يتبينها إلا من قرب منها، لخلائها وبعد الأنيس عنها» (101).

2 - الإحساس بترابط المعنى وحل التناقض حوله

خَذولٌ تراعي رَبربا بخَميلةٍ تَناوَلُ أطرافَ البرَير وتَرتَدي

«وقد قال في البيت الذي قبل هذا، وفي الحي أحوى، والأحوى: الظبي. فيقال: كيف يكون الظبي بقرة؟ فالجواب عن هذا: أنه شبه في البيت الأول بالظبي، ثم شبه في الثاني بالبقرة، كما تقول: فلان أسد حية، أي مثلهما» (102).

ومثل هذا محاولته في حل التناقض الناتج من طبيعة التركيب الشعري والذي يحتاج إلى بيان وفهم دقيق للغة، وهذا ما تبرز فيه موهبة ابن النحاس الخاصة، ففي بيت عنترة:

هلا سألتِ الخيلَ يا ابنةَ مالكٍ إن كنتِ جاهلة بما لم تَعلمي

يقول: «قوله: «إن كنت جاهلة بما لم تعلمي» يقال: ما في هذا من الفائدة وليس أحد إلا ويجهل ما لم يعلمه. والجواب عندي في هذا أن في البيت تقديما وتأخيرا، والمعنى هلا سألت الخيل بما لم تعلمي، إن كنت جاهلة، يا ابنة مالك والمعنى: هلا سألت الخيل عما لم تعلمي، والباء بمعنى عن» (103).

فهو في هذا الشرح قام بعمليتين لغويتين استهدفتا حل التناقض، أولاهما: أعاد تركيب الجملة بصورة موضحة للمعنى الذي أراد شرحه، والأخرى أن هذا الترتيب الجديد عليه أن ينسجم مع التعبير اللغوي في السياق، فنبه إلى أن الباء تأتي بمعنى عن.

3 - الإحساس بترابط الأبيات

وإنّا سوف تُدرِكنا المنايا مُـــقـــدَّرة لــنــا ومُــقــدَّريــنــا

يقـول: «ومعنى هذا البيت فـي اتصاله، بما قبله، أنـه لما قال: «هبي بصحنـك» حضها على ذلك فالمعنى فأصبحنا من قبل حضور الأجل، فإن الموت مقدر لنا ونحن له مقدرون» [104].

4 - المقارنة

فإذا شَرِبت فإننـي مُستهـلِكٌ   مالي وعرضي وافرٌ لم يُكْلم

وإذا صَحَوتُ فما أقصِّر عن نَدى   وكما علمتِ شمائلي وتكرُّمي

يقول: «وجمع في هذين البيتين أنه سخي على السكر والصحو، وأحسن من هذا قول امرئ القيس:

سَماحةَ ذا وبِرَّ ذا وَوَفاء ذا   ونـائـلَ ذا إذا صـحـا وإذا سَـكِـرْ

وإنمـا قدم هذا على بيـت عنترة لأنه جمع هذه الأشـياء في بيت واحد» [105].

ومقارنته هذه بسيطة أما تعليله فساذج ومحدود، ولكن على ضوء خطه العام في الشرح يمكن اعتبار هذه الملاحظات، وهي كثيرة، محاولة منه في إيضاح المعنى وبيانه.

هذه النماذج تقدم ملمحا لاتجاهات شرح المعنى عند ابن النحاس، فمع غلبة الجانب اللغوي على شرحه، لم يمنع هذا أن يعطي البيت حقه بصورة معتدلة أو لنقل إنها مبتسـرة ولكنها تحمل فوائد جمة. وقد كشفت بعض هذه الملامح عن صفة التفرد الكامنة في شرحه وقد كان يستطيع أن يقول شـيئا كثيرا لو كان هدفه شـرح القصائد من حيث هي لا على أنه وسيلة لفهم اللغة وقضاياها والخلافات الدائرة حولها.

رابعا: الاستشهاد

نـص ابن النحـاس في مقدمته على أنه لن يكثر من الشـواهد، وهذا مـا تحقق فعلا، فبالمقارنة مع ابن الأنبـاري في هذا الجانب نلمس الفرق بينهما، فقد أكثر الأخير من الشواهد التي مثلت أصلا بين الأثر في الشرح يغني عن كلام كثير.

ولكن شــرح ابن النحاس لم يخل من بعض الشواهد التي كان لابد من وجودها لتوضيح معنى أو تقرير استخدام لغوي أو تحديد له إلى آخر هذه الإشــارات حين تكون الحاجة ماســة، وهذا ما نلاحظه من خلال الأمثلة الثلاثة التي مثلنا بها.

[أ] القرآن الكريم

وضح الاستشــهاد بالقرآن الكريم في هذه الأمثلة فقد ورد فيها كلها، فــوردت أربع آيات في المثال الأول وآية واحدة في كل من المثالين الآخرين، وهذا هو وجه الاستشهاد وأنواعه:

النوع الأول:

استشــهاد على شــرح معنى لفظ من الألفاظ وفق وجهة نظر المفسر، وهذا ما نلاحظه في الآيات الثلاث الآتية:

- قولــه عز وجل: «لَهُم أجرٌ غير ممنون» شــاهد على تفســير ممنون بمعنى منقوص.
- قوله عز وجل: «لَوْلا أَنْ تُفَنِّدُونِ»، فند بمعنى سفه.
- قوله عز وجل: «لَوْ خَرجوا فِيكم ما زادوكم إلا خبالا» تفسير الخبال بمعنى الفساد.

النوع الثاني:

من الاستشــهاد بالقرآن الكريم هو توضيح الاستخدام اللغوي في الأبيــات والتدليل على اطراده في اللغة لــوروده في النص الأول في الصفاء اللغوي، وهذا ما نلاحظه في آيتين، إحداهما لا خلاف بشأن دلالاتها على ما يريد وهي الآية الواردة في المثال الثاني والتي ساقها تدليــلا على أن الباء فــي قوله: «بثفالها» بمعنى «مــع ثفالها». وكان شــاهده قوله تعالى «تنبت بالدهن»: أي ومعها الدهن. فهذا شــاهد على أسلوب لغوي معروف خلافا لما توحي به النظرة الأولى لأثر الباء في المعنى.

أمـا الآية الثانية التي استشـهد بها على الاسـتخدام اللغـوي فقوله تعالى: «أأنذرتهـم»، وقد وردت في المثال الأول عنـد الحديث عن جواز تحقيق الهمزة أو تخفيفها في قول الأعشى: «أأن رأت رجلا» قياسا على قراءتين لهذه الآية الكريمة.

النوع الثالث:

من الاستشـهاد بالقرآن الكريم، ما هو خاص بوجوه الإعراب المختلفة، وهذا واضح في المثال الثالث وخاص برفع الفعل (أحضر) في قول الشاعر: «ألا أيهذا اللائمي أحضر الوغى» وقد تبع الشارح أحد مذهبي سيبويه، في تفسير إعراب الآية القرآنية «أفغير الله تأمرونني أعبد أيها الجاهلون».

[ب] الاستشهاد بالحديث

لم يستشـهد في الأمثلة الثلاثة بالحديث الشـريف، وهذا أمر طبيعي فقد قل استشـهاده به بصورة عامة في الشـرح كله، ولكنه قد يورد بعض أحاديث الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم وخصوصا في توضيح معاني المفردات. وهذا أمر مقبول لما هو معلوم من أن درجة الاستشهاد بالحديث النبوي على الصياغة اللغوية تتأخر عن القرآن الكريم والشعر.

ولكنه يمكن النظر إليه في توضيح بعض المفردات الخاصة بالبيئة مثل استشهاده في معرض شرحه لبيت امرئ القيس:

ومرَّ على القَنان من نفَيانِه فأنْزَلَ منه العُصمُ من كل مُنزَلِ

«والأعصم منها ما كان في معصمه بياض أو لون يخالف لونه، وفي الحديث عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: «إن المتبرجات من النساء لا يدخل منهن الجنة إلا مثل الغراب الأعصم» ويعني صلى الله عليه وسلم أن من يدخل الجنة منهم قليل [106]. ولا تختلف نوعية الاستشهادات الأخرى عن هذا المثال [107].

جـ - الاستشهاد بالشعر

وهو الأكثر وضوحا من غيره من عناصر الاستشهاد الأخرى حيث يلجأ إليه في التفسير والتوضيح والمقارنة والترجيح. ويقدم لنا في المثالين الأول والثاني نماذج لاستشهاده بالشعر وطريقة الاستفادة منها، ففي المثال الأول أربعة شواهد بينما يقدم في المثال الثاني شاهدا واحدا.

أول نوعية من الشواهد خاص بشرح المفردات حين استشهد في المثال الأول على كلمة الأعشى فجاء بالبيت:

متى تَأْتِهِ تَعشو إلى ضوء نارِهِ تجدْ خيرَ نارٍ عندها خيرُ موقدِ

وفيه دلالة على من لا يبصر بالليل [108]. ومثل الشاهد الآخر:

ابنى لبُيني لستُم بيدٍ إلا يــدا مـخبولـة الـعَـضـدِ

وقد جاء شاهدا على أن الخبال بمعنى الفساد.

والنوع الثاني من الشواهد الشعرية ساقها موضحا وجهتي نظر بشأن كلمة المنون التي رأى الأصمعي أنها مفرد لا جمع له، وأنه مذكر وشاهده:

«أمن المنونِ وريبه تتوجَّع»

بينما الشاهد الآخر ساقه الفراء مشيرا إلى أن المنون يذكر ويؤنث:

من رأيتُ المنونَ عزَّينَ أمْ مَنْ ذا عليه من أن يُضامَ خَفَيرُ [109]

والنوع الأخير شـاهد على اتجاه المعنى، وهــو ما جاء في المثال الثاني حين أورد قول الشاعر:

إنَّ المهالبَ لا يزال لهم فَتى يُمْـرى قــوادِمَ كُـلَّ حَــرْبٍ لاقِـح

فهذا شاهد على أحد التفسيرات القائلة إن زهيرا يشبه الحرب بالناقة «لأنه جعل ما يحلب منها من الدماء بمنزلة ما يحلب من الناقة من اللبن».

إن استشــهاداته الشـعرية لا تخرج عن هذا النطاق أو ما هو بمقامه وإن قام بالمقارنة أحيانا أو فضل بيتا على بيت. ولكن النصيب الأوفى إنما هو لشــواهد اللغة والنحو التي يسوقها ضمن استطراداته اللغوية الكثيرة، فمن السهل نسبة أكثر شــواهده إلى مواقعها من كتب اللغة والنحو وليس هذا بغريب على ابن النحاس الذي ألف كتابا في «تفســير أبيات سيبويه» وشارك في تأليف كتب النحو واللغة.

خامسا: قضايا اللغة

تشغل قضايا اللغة والإعراب حيزا بارزا من كتابه، فهي الأوليات المفيدة لفهم البيت الشــعري وهي تبرز عنصر التخصص في شرحه. وهذه صفة غالبة عليه فلا تكاد صفحة تخلو من اجتهاداته وبهذا اقترب شــرحه من

كتب النحو؛ فقد حشد فيه عددا كبيرا من الآراء التطبيقية. ولا أعتقد أن هناك حاجة ماسة إلى الإشارة إلى صفحات بعينها، فالكتاب كله ناطق بهذا وهذا أمر مفهوم على ضوء خطته التي رسمها في السطور القليلة التي افتتح بها كتابه [110].

ويكفي هنا أن نعتمد فقط على أمثلتنا الثلاثة فقد حفلت بالاستطرادات اللغوية والنحوية، ففي المثال الأول عني بتصريف كلمة الأعشى، وتابع، كما بينت سابقا، خلاف العلماء بشأن كلمة «منية» هل هي مفرد أو جمع. كما لاحظنا حين الحديث عن استشهاده بالقرآن كيف حرص على الوقوف أمام همزة (أأن رأت رجلا) متحدثا عن التحقيق والتخفيف.

ولم يجد في المثال الثاني من قضايا النحو واللغة ما يستحق الوقوف عنده، ولكنه في المثال الثالث يقف وقفة مطولة بشأن بيت طرفة في روايتيه (ألا أيهذا اللائمي أحضر الوغى) والرواية الأخرى (ألا أيهذا الزاجري أحضر الوغى) بنصب أحضر، مبينا الرأي النحوي الذي يراه، فهو أولا يرد رواية النصب كما رد تعليلها القائل إن النصب على إضمار أن [111]، ويرى أن هذا خطأ عند البصريين، وقد رده من جهتين: الأولى لأنه أضمر ما لا يتصرف وأعمله، والثانية أنه أضمر بعض الاسم [112].

سادسا: الملاحظات البلاغية

لا تمثل الإشارات البلاغية أصلا بارزا في شرحه يعتد به أو يمثل اجتهادا كبيرا، فهي لا تزيد على ملامح صغيرة ينبه إليها تنبيها عابرا أو يحاول أن يبسط المعنى على ضوء إحدى النظرات الفنية معتمدا في أحيان كثيرة على ما أثر عن العلماء الذين نبهوا إلى الصور الفنية المرسومة في هذا البيت أو ذاك، ولم يكن يبدي رأيا واضحا يحسب له اللهم إلا في صياغته الخاصة للتعبير.

ولكن من الإنصاف أن نقول إن ملاحظاته البلاغية، على ندرتها وقلتها قياسا على تضخم المادة اللغوية، تقدم لنا معلومات طيبة جمعها وحفظها في كتابه من الاندثار وأفاد منها من جاء بعده، وهي بذاتها تقدم فائدة معقولة للقارئ حيث يفهم من خلالها وجها من وجوه البيت الشعري.

ولا نجد في شــرحه تلك التقسيمات البلاغية المعروفة من بيان وبديع وتشبيه واســتعارة إلى آخر هذه التقسيمات إلا في حالات نادرة، فهو في تنبيهه وإشارته إلى الجوانب الجمالية يكثر من القول إن هذا تمثيل أو مثل، وتحت هذه الإشارة تنطوي أكثر تلك التقسيمات المعروفة في البلاغة، فهو معني بتوحيد المجاز والصورة الفنية على عمومها من خلال هذه التســمية التي قد تعني أحيانا تشــبيه التمثيل أو الاستعارة أو الكناية.. لذلك يمكن اعتبار إشــارته العابرة تلك تنبيها إلى جانب الجمــال في البيت من جهة العمــوم. ولكنــه قد يحدد الجانب البلاغي وفق ما نعرف من تقســيمات، مــع ملاحظة أن مصطلحات البلاغــة والنقد كانت في عصره لا تزال في مرحلة البداية، والنقاش بشــأنها لا يزال مســتمرا ولم تتخذ بعد سماتها الخاصة [113]، ولعله لذلك آثر الإكثار من إطلاق هذا اللفظ العام متضمنا الصورة الجمالية الخاصة من دون أن تشغله التقسيمات والتفريعات.

ولكنــه قد يؤثر التحديد إذا كان الوجه بارزا وبعيدا عن مجال الخلاف البلاغي فيشــير إلى الاســتفهام البلاغي أو استفهام التعجب مثل إشارته إلى قول لبيد:

فوقَفْت أسألها وكيفَ سؤالنا صمـا خَـوالـدَ مـا يَـبـينُ كلامها

يقول: «ومعنى كيف ســؤالنا على التعجب أي كيف نســأل ما لا يفهم؟ [114]، فهو في إشــارته هذه بين استفهام التعجب ووجهته في أقل الكلمات ومن أبسط الجهات، ومثل هذا تعليقه على قول الأعشى:

صدَّتْ هُريرة عنا ما تكلمنا جَهْلا بأم خُلَيدِ حَبْلَ من تَصِل

يقول: «وقوله: حبل من تصل» اســتفهام فيه معنى التعجب أي حبل من تصل إذا لم تصلنا ونحن نعزها وفي الكلام معنى التعجب» [115].

ويلحظ أحيانا وضوح التشبيه فيبينه في قول لبيد:

وجَلا السَّيول على الطّلُولِ كأنَّها زُبُـر تُجِـدّ مُـتُـونَـهـا أقـلامُـهـا

«ومعنى هذا البيت: أنه يصف أن هذا الســيل قد كشــف عن بياض وســواد، فشــبهه بكتاب قد تطمس فأعيد على بعضــه وترك ما تبين منــه فكتابه مختلف، وكذلك آثار هذه الديــار» [116]. فهو هنا لم يكتف

بالإشارة إلى موقع التشبيه وإنما حاول أن يفصل بعض الشيء موضحا الصورة العامة لامسا جانبا لطيفا استمده من قول الشاعر، فاستطاع أن يبين بوضوح موضع الشبه وكشف وجه الشبه من كشف السيل لهذه الطلول والكتابة وموقع الاختلاف بين الجديد والقديم.

ويلفت نظره كيف جمع امرؤ القيس بين تشبيهين في قوله:

دريرٍ كَخُذروف الوَليدِ أمَرَّه   تَتَابُعُ كفيّه بِخيطٍ مُوصَّل

يقول: «ومعنى البيت: أن هذا الفرس سرعته كسرعة الخذروف وخفته كخفته، فجمع في هذا البيت تشبيهين» (117).

ويضاف إلى ذلك بعض المواضع القليلة النادرة التي أشار فيها إلى التشبيه صراحة موضحا بعض جوانبه أو موضع الاستشهاد فيه (118).

ويُهمل تعيين الاستعارة والكناية نصا إلا في حالات قليلة لا تكاد تذكر، فقد وردت الاستعارة في موضعين، أحدهما قوله في بيت امرئ القيس:

فَأضْحَى يَسُح الماءَ حول كَتيفةٍ   يكُبّ على الأذقانِ دَوْحَ الكنهبل

والأذقان - هاهنا - مستعارة وإنما يريد الرؤوس وأعالي الشجر (119)، ومثله تعليقه على قول الحارث:

لم يغرّوكم غرورا ولكن   يَرفَعُ الآلُ جمعَهم والضَّحاء

«والآل بالغداة والعشي، يريك الشخص على صورته، فقيل له: آل، لأن الشخص يقال له آل. حكى الأصمعي أنه قال: حيا الله طللك وآلك وشخصك وسامتك فسمي آل على الاستعارة» (120).

أما الكناية فيشير إليها إشارة عامة في بعض المواقع، مثلا في قول عنترة:

يا شاةَ ما قنَص لمَنْ حَلَّتْ لَهُ   حَرُمَتْ عليَّ وليْتَها لمْ تحْرمِ

يقول: «والشاة - هاهنا - كناية عن المرأة وهي منصوبة لأنها نداء مضاف، وفيه معنى التعجب» (121)، ففي هذا المثال جمع بين نظريتين بلاغيتين إحداهما خاصة بالكناية والأخرى إشارة إلى الاستفهام البلاغي وما فيه من التعجب، وينبه في مواضع أخرى إلى الكناية (122).

وتكثر إشـــاراته إلـــى التمثيل بصورة واضحة، وهو بهذا يجنب نفســـه تحديـــد نوعيته وإن احتوت بعض عباراته على بيان النوع في مواقع قليلة، لذلك يدخـــل ضمن التمثيل كل من تشـــبيه التمثيل والاســـتعارة والكناية التمثيلية مع ملاحظة أن هذه التقســـيمات تتداخل عند القدماء ولا تتضح إلا عند الأجيال المتأخرة.

وسأورد في السطور القادمة بعض الأمثلة التي تدخل ضمن التقسيمات البلاغية المعروفة. فمن تشبيه التمثيل قوله بشأن رواية أبي عمرو الشيباني لبيت عمرو بن كلثوم:

وقد هَرَّت كلاب الجنِّ منا　　　وشَذّبنـــا قَـتــادَةَ مـن يلينا

«يقول: «وقال أبو الحسن: وهو على هذه الرواية تمثيل شبه من كان شديد البأس بالجن أي من كان شديد البأس فقد أخذناه، فكيف بغيره» [123].

وتتضمـــن إشـــاراتـه الاســـتعارة التمثيلية كما نلاحظ في قوله عن بيت زهير:

لدَى أَسد شاكي السِّلاحِ مقاذفٍ　　　له لِبدٌ أظفارُه لم تُقلَّم

«أظفاره لم تقلم: أي تامة» وهذا تمثيل، ومثله قوله عن قول امرئ القيس:

«فسلي ثيابي من ثيابِك تَنسل»

«يعنـــي قلبـــه من قلبها كأنه تمثيـــل، قال الله عز وجـــل: (وثيابك فطهر)» [124]. ومن الاستعارة كذلك قوله في بيت لبيد:

فَبِتلك إذ رقصَ اللَّوامع بالضَّحى　　　واجتابَ أرديةَ السَّرابِ إكامُها

يقول: «وهذا تمثيل، يصف أن السراب قد غطى الأكام فكأن الأكام قد لبسته [125]».

ومثله قول لبيد أيضا:

وغداة ريح قد وَزَعْتُ وقِرةٍ　　　إذ أصْبَحت بيد الشمال زمِامها

يقول: «وهذا تمثيل لأنه جعل للشمال يدا، وجعل للغداة زماما، وإنما المعنى أن البرد فيها شديد وأن الشمال الأغلب عليها فكأنها بمنزلة من يقودهـــا، ومعنى هذا البيت أنه إذا اشـــتد البـــرد، كفته بإطعام الطعام وإيقاد النيران» [126].

فهذان البيتان اعتبرهما أبو هلال العسكري من شواهد الاستعارة [127]، ونلاحظ هنا أنه في البيت الأول وضح ما قصده الشاعر بصورة حرفية محاولا أن يتبين حدود الصورة الخارجية فقط في كلمات مقتصدة، بينما أطال قليلا في المثال الثاني مجتهدا في بيان المعنى وتحديد اتجاه المعنى من خلال هذه الصورة التي رسمها الشاعر، فبين جهة التمثيل وهي أنه جعل للشمال يدا وجعل للغداة زماما أي بلفظ البلاغيين استعار للشمال يدا من الإنسان وزماما من الناقة، فهو بين حدود الاستعارة فقط ثم ربط ما أراد الشاعر أن يقول في هذه الصورة وتوضيحه وهو شدة البرد لغلبة ريح الشمال الباردة فكأنها تقوده. ومن هذا المعنى يتدرج ليربط هذا بسياق المعنى العام في القصيدة كلها حيث الفخر بإطعام الطعام وإيقاد النيران حين يعزان.

وفي هذه المحاور تدور إشاراته البلاغية مكتفيا بالعام الذي اتفق عليه الشراح حتى أنهم كانوا يتفقون في إيرادها وعرضها مكتفين بالتنبيه مع أقل قدر من كلمات التوضيح فتضيع وسط تلك التفصيلات الدقيقة الأخرى [128].

سابعا: الملاحظات العروضية

في الحديث عن الملاحظات العروضية عند ابن الأنباري أشرت إلى أن هذه القصائد هي النموذج الفني فمنها ومن أمثالها انحدرت القواعد العروضية، لذلك لم تكن الملاحظات العروضية إلا تفريعات خاصة داخلة في الجواز والضرورة المقبولة، أما الخروج الصارخ عن القاعدة فهو الشذوذ المؤكد للقاعدة.

لذلك فالملاحظات العروضية العامة التي تمس القصائد السبع والتي دار الحديث عنها عند العلماء هي نفسها الواردة عند ابن الأنباري وابن النحاس جمعها هذان العالمان، فما ورد عند ابن الأنباري هو نفسه الوارد عند ابن النحاس وينطبق عليه القول نفسه، لذلك سأمر مرورا عابرا على بعض الملاحظات. مع التركيز على بعض المواضع التي اهتم بها ابن النحاس وحده، أو فصل فيها بعض التفصيل. أولى الملاحظات البسيطة

تلك الخاصة بصرف ما لا ينصرف، وهذه قاعدة متفق عليها أشار إليها الشارحان إشارة عابرة في بعض الأحيان وأهملاها في مواضع عدة، وهذه بعض مواضع إشاراته، في قول امرئ القيس:

علا قَطَنا بالشَّيم أيمْن صوبه وأيسَرُه على السِّتار فَيَذبُل

يقول: «ويذبل كان يجب ألا ينصرف لأنه معرف، وهو على وزن الفعل المستقبل غير أن صرفة ضرورة، لأنه يجوز للشاعر أن يصرف ما لا ينصرف»[129]. ويعلق على صرف ظعائن في بيت زهير:

تَبَصر خليلي هلْ ترى من ظَعائِنِ تحمَّلن بالعلياء من فوْقِ جُرثُم

«وصرف ظعائن لما اضطر، لأنه رده إلى أصله لأن أصل الأسماء أن تكون منصرفة حتى يدخل عليها ما يمنعها من الصرف. وقال سيبويه: وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها، يعني يردونه إلى أصله. وقال الأخفش سعيد بن مسعدة: ليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يرجعون فيه إلى لغة بعضهم»[130].

وقريب من هذا اللجوء إلى التسكين ضرورة مع أن القياس اللغوي يقتضي الحركة كما نلاحظ في قول الحارث:

فاتركوا الطيخَ والتَعدى وإمّا تَتَعاشَوا ففي التَّعاشي الدّاءُ

يقول تعليقا على سكون الياء في كلمة التعدي: «وكان يجب أن تحرك الياء لأنها في موضع نصب غير أنه لما اضطر سكن الياء في موضع النصب كما تسكن في موضع الرفع والخفض». ولكنه من جهة أخرى يورد رواية لأبي الحسن يقول: «فاتركوا الطيخ والظلال» ويعلق عليها قائلا: «وهذه الرواية أجود لأنه لا ضرورة فيها»[131]. وهناك بعض المواضع التي يجوز فيها للشاعر أن يتصرف مع بعض التحفظ كما نلاحظ في بعض الاستخدامات اللغوية. وهي بهذا لا تدخل في الأجزاء الخاصة بالعروض إنما هي من مقررات الاستخدام اللغوي للشاعر وهذا ما نلاحظه في عرضه لبعض النماذج من مثل قول الحارث بن حلزة:

فَتَرى خَلْفَهاَ من الرَّجعِ والوقْعِ مَنيِنا كأنَّه إهباء»

يقـــول: «وزعم بعض أهل اللغة: أن هذه الرواية خطأ لأن الواحد هباء، قـــال الله عز وجل: «فجعلناه هباء منثـــورا»، وإنما يجمع هباء على أهبية، فأما إهباء فإنما هو جمع هبى مقصور، غير أن هذه الرواية معروفة، وهي تجوز من جهتين: إحداهما أن للشاعر أن يقصر الممدود، فكأنه قصر هباء ثم جمعه على إهباء» (132).

ومثل هذا تعليقه على بيت لبيد:

تَراك أمكنة إذا لم أرضها　　　أو يرتبط بعضَ النفوسِ حمامُها

حيث ســـكن الشاعر «يرتبط» فيورد بعض الحجج المفسرة (133)، ويقف وقفة مطولة أمام بيت الحارث:

كـأن غُضونَهـنَّ متـونُ غـدرٍ　　　تُصفِّقها الرِّياح إذا جَرينا (134).

فيقول: «وقوله: إذا جرينا عيب قبيح في الشـــعر، لأن الياء إذا كان ما قبلها مفتوحا فليســـت من حروف المد واللين فهي مخالفة لقوله: ولا تبقي خمور الأندرينا وهذا يسمى السناد في الشعر» (135).

ويتخلل هذا حديث عن عيوب الشعر الأربعة: السناد والإيطاء والأكفاء والأقواء ورأي العلماء في كل عيب واختلافهم حول المسميات وهكذا.

هذه أهم الملاحظات العروضية وهي من المعروف المتداول عند العلماء بحيـــث يمكن القول عنها بإنها نتيجة لوضع القواعد العامة فشـــذت هذه عنهـــا ولم تطرد مع ما قرره العروضيون، ولذلك أفردها بعد إخراجها من القاعدة العامة معلقين عليها وفق طبيعتها، فما تلاءم مع الخط الموســـيقي العام اعتبروه مقبولا أما النادر فهو شـــذوذ مقبول، أما الذي تجافى تماما مع القواعد فهو عيب لا يقاس عليه.



4

الزوزني: نظرات فنية

«لقد صهر الزوزني كل المعلومات المهمة والمتعلقة بالنص وسكبها في شرحه الموجز، فكان خير من مثل الانتقاء والتوازن والقدرة على التعبير عما في هذه القصائد..»

المؤلف

حظيت النظرة اللغوية في فهم النصوص بالنصيب الأوفى من الشروح العربية القديمة، وكانت الأساس الأول، ويكاد يكون الوحيد، في فهم الشعر وشرحه. وقد تخطت حد الفهم الأولي للنص في طبيعته اللغوية إلى طبيعة اللغة ذاتها، فغلبت هذه النظرة على غيرها فوضحت على السطح، بينما انزوت عناصر الشرح الأخرى أجزاء يسيرة مهما كثرت، تمر علينا في ثنايا الشرح كما وضح هذا من خلال دراستنا لها في الفصول السابقة.

ولهذا الأمر تفسيره المعقول الصادر من مجموعة اعتبارات وظروف جعلت منه أمرا محتوما وأكسبته مشروعية حقيقية، فأصبح من الطبيعي أن يكون هذا المنهج

هو الأساس وكل التيارات الأخرى فرعا له تنطلق منه إلى السبل الأخرى. وتفسير هذا يرجع إلى عدة اعتبارات حقيقية أولها خاص بالأدب، وثانيها خاص بالعصر، وثالثها خاص بالتراث العربي.

ذكرنا في حديثنا عن المنهج اللغوي أن الأدب في حده الأساسي لغوي، فاللغة مادته الأساسية، ليس من جهة الوسيلة فقط، فاللغة في الشعر ليست وسيلة إيصال بل هي وسيلة تعبير، وفرق واسع بين لغة الإيصال ولغة التعبير، فالأولى مباشرة وعابرة تصل المعنى إلى غايته كما هو، أما الثانية فإنها تحمل في داخلها عناصر التأثير الذي يثيره الفن في النفس، وهذا التأثير ينبع من طبيعة مركبة متداخلة بين ذات الفنان ووسيلته، لذلك تكتسب اللغة على يد الشاعر بعدا خاصا في الوقت نفسه الذي تدخل فيه طرفا في التجربة الفنية بطبيعتها الخاصة وتاريخها وإمكاناتها واستوائها في نفسه، لذلك يتأمل مع طرف منها ما يراه قادرا على التعبير عن تجربته التي يتركها بين يدي هذه اللغة التي ترتبط بهذا الفن وتحمله إلى النفس المتلقية التي لا ترى وسيلة للفهم إلا بإعادة تركيب التجربة الفنية على أساس من الفهم اللغوي أولا. إذن فطبيعة الأدب العامة المرتبطة باللغة فرضت على شارح الأدب ودارسه الوقوف طويلا أمام هذه الوسيلة من خلال ذلك المنهج الكبير المتمثل في الفهم اللغوي للشعر.

وطبيعة ثانية، خاصة بالعصر، فمنذ ألف سنة من الآن كانت طبيعة التجربة النقدية لا تزال في أدوارها الأولى وفي مرحلتها المبكرة من التعقيد اللغوي والفني ومحاولة تحديد وسائل الإبداع وطبيعتها والتفريق بين التجربة الفنية الناضجة والمتقدمة على غيرها، ولم يكن بين أيديهم من الدراسات إلا هذه النصوص الشعرية يفهمونها من الداخل، كما يحاولون تحديد خصائص اللغة من خلالها في الوقت نفسه الذي يفهمون الشعر على أساس توصلوا إليه من قواعد اللغة، ويضعون النماذج الفنية بعضها إلى جانب بعض في محاولة دائبة لبيان وسائل الإبداع ومن ثم الخروج بالقواعد.

إن هذه التجربة النقدية المبكرة والغارقة في فهم اللغة حتى أذنيها، بجانب نقص الدراسات الأخرى المكملة لها التي لم تبرز إلا في العصور الحديثة، كل هذه بوأت هذا المنهج مكان الصدارة وأصبح هو الأول ويكاد يكون الأخير.

وطبيعة ثالثة خاصة بالتراث العربي نفسه وآتية من منبعين أحدهما: أن الإسلام انطلق أساسا من منبعه العظيم وهو القرآن الكريم، الذي كان البيان واضحا فيه، ونصه أصل لا يقبل التحريف والتغير، لذلك حرص المسلمون أول ما حرصوا على تثبيت مفاهيم الألفاظ ودلالتها والجمل وتراكيبها، فانطلقت الدراسات اللغوية أولا وحظيت بالاحترام اللائق بها، حيث إنها قد قامت لخدمة هذا الكتاب العظيم.

وهذه الطبيعة الخاصة جعلت الفهم اللغوي للنصوص الشعرية مرتبطا بفهم اللفظة القرآنية. واستفاد الشعر من هذا الجانب في الدراسات التي أحاطت بالقرآن وتمثلت في دراسات الإعجاز القرآني.

أما المنبع الآخر فهو خاص بالفن نفسه عند العرب الذي تمثل في الشعر فقط، ومداره الأول اللغة وتركيباتها الدقيقة، فانعدام الاهتمام لأسباب كثيرة بالفنون الأخرى جعل الفن مرادفا للشعر فقط الذي حظي بالتنظير والدراسة مع الاهتمام بأبرز ما فيه، فانحصرت الدراسة في هذا الجانب الذي تمثل في الاهتمام بمادته اللغوية.

وآخر هذه الاعتبارات هو أن الدراسة النقدية التي كانت سائدة آنذاك، حتى في إطار الفهم اللغوي لم تتعمق نظرتها بصورة تطبيقية بارزة، فقد كانت ملاحظات عامة أو تنظيرات تشمل البيت أو البيتين، فهذا عبدالقاهر في نظرته البالغة الجودة في فهم الفن كانت دراسته النظرية مطولة ومتكاملة ولكنها أدارت الحوار حول نصوص قليلة جدا نسبيا، وهذا أمر طبيعي في مجال عرض النظرية.

ولكن من جهة أخرى اهتم اللغويون، ومن في مقامهم، بالدراسات التطبيقية للنصوص الشعرية التي تمثلت في هذه الشروح، مع غلبة الصفة اللغوية المتخصصة، ولكن هذه الدراسات لم تخل من الإحساس بالفهم الفني اللغوي للنص، كما وضح من الفصل السابق.

إن هذه التوطئة ضرورية لبيان الأساس الذي قامت عليه دراسة هذا الفصل، وهو دراسة للنظرة الفنية في شرح القصائد السبع عند القدماء من خلال كتاب «شرح القصائد السبع» للقاضي أبي عبدالله الحسين بن أحمد الزوزني [1]، فنحن عندما نقول إنها فنية فلا تعني أنها خرجت عن

إطار الفهم اللغوي الذي دفعت إليه الاعتبارات السابقة فانتظمت فيه الدراسات الأدبية. ولم يكن الزوزني بعيدا عن هذا الفهم فقد حافظ على الأسس التي اهتم بها شراح الشعر، ولم يكن عصره أو شخصه أو ثقافته بقادر على تجاوز الفهم اللغوي.

إن النظرة الفنية التي نقصدها هي تلك التي تنظر إلى النص الشعري على أنه فن، وأن شرحه هو الأساس الأول. أما العلوم الأخرى فهي معينة ومساعدة، والاقتراب منها بقدر الحاجة، فينصرف الشارح إلى بيان القصيدة مستخدما كل الوسائل، فتتوازن المعارف كلها في سبيل تقديم النص الشعري للقارىء تقديما معقولا ومفيدا.

وهذا ما حاوله الزوزني في شرحه، وهو ما يفسر لنا شهرة هذا الشرح الذي جمع محاسن أصحاب المنهج اللغوي واختصر الزوائد والاستطرادات وحصر فهمه في النص الفني وبيَّنه، في حدود الطاقة، بيان من فهم معنى القصيدة فهما جيدا، ليس من جهة حرفية الألفاظ ولكن بالنفاذ إلى ما يريد أن يقوله الشاعر، مدركا إشاراته وتلميحاته مع الاستعانة والاستفادة من كل المعارف الأخرى والاحتفاظ بالتوازن المطلوب بحيث يظل النص الشعري هو البارز دائما، فقد صهر الزوزني كل المعلومات المهمة والمتعلقة بالنص وسكبها في شرحه الموجز، فكان خير من مثل الانتقاء والتوازن والقدرة على التعبير عما في هذه القصائد بما يستطيع عصره أن يقدمه، وضمن هذا الإطار يتضح لنا معنى الفهم الفني الذي نقصده في هذا الفصل.

مصادره

حتى لا تنفك العلاقة بين الزوزني وما سبقه، تحسن الإشارة إلى أن شرحه قام على أساس من صلة بين جهده وجهود السابقين، صهرها واختار من بينها فكانت اختياراته وإضافاته واجتهاداته هي التي تمثل طبيعة الجهد الذي بذله.

والنظرة إلى مصادر الزوزني تختلف عن مثيلتها بالنسبة إلى ابن الأنباري وابن النحاس، فهذان كانا قريبي العهد بالرواية الشفوية، وعاصرا مرحلة التدوين الأولى النشطة، لذلك برزت الحلقات المتصلة من الرواية

الشفوية مع بعض المدونات الأولى في كتابيهما، وليس الزوزني كذلك، فلم تكن أمامه إلا نصوص القصائد مع الشروح المكتوبة التي رافقتها، لكنه في تعامله مع هذه الشروح كان أكثر تحررا واجتهادا من الذين عاصروه أو سبقوه ممن التزموا بكل ما وصل إليهم فنقلوه حرفيا من دون أن تتضح شخصية الشارح منهم أو وجهة نظره، فقد تمسك هؤلاء بالنظرة اللغوية التعليمية فجاءت تلخيصاتهم ونقولهم صورة مهذبة أو مشوهة من تلك الأصول الأولى.

لقد كان الزوزني قادرا على الخروج من إسار المصادر الأولى الوحيدة التي كانت بين يديه، فهو يملك حرية التصرف والاختيار والترجيح والإضافة، وهو يدخل إلى النص الشعري وهدفه النفاذ إلى جوهره، لذلك برز الزوزني شارحا متمكنا ذا نفس شفافة، واستطاع تحت ظلال المنهج القديم أن يقدم تلك اللمسة الطيبة لشرح متوازن الأركان، واتضحت فيه النظرة الفنية للنص التي تحتكم إلى ذوق قادر على تلمس جوانب المعنى في البيت الشعري.

من هذا المنطلق كان استخدامه لمصادره، ليس من جهة النقل بل الاستفادة الواعية.

ونحن لا نستطيع أن نضع أيدينا بصورة مباشرة على كل المكونات الثقافية التي شكلت شخصيته، فقد اختفت ملامح الاستفادة المباشرة من كتاب أو كتب معينة، فهو يعتمد على المقولات العامة التي أصبحت ملكا للتاريخ واللغة عموما، ويورد كل ما يراه مناسبا لكن من خلال رأيه وفكره الخاص، لذلك قل استشهاده بأسماء العلماء إلا في أقل القليل، وهو في استشهاداته كان أقرب إلى استحضار ما في ثقافته حول الموضوع المستشهد عليه.

لكن، من جهة أخرى، يمكن تحديد بعض المصادر المكتوبة من خلال إشاراته أو تطابق معلوماته مع ما جاء فيها، أو من خلال إشاراته إلى آراء العلماء المسندة إليهم والتي تمثل استفادة مباشرة منهم.

يمكن النظر إلى مصادره من بوابة ثقافته العامة التي انصهرت فيها تلك المعلومات، فنحن أمام شارح من عصر أحسن الاستفادة من مصادره كما يجب، وملك فهما طيبا للاستفادة منها ليعرض تصوراته الخاصة.

من الواضح أنه كان يعتمد ويعتد بشرح ابن الأنباري، وهذا الاعتداد لا يمثل خضوعه التام لمصدر واحد، ولكن شـــرح ابن الأنباري - ويشاركه ابن النحـــاس - ذو طبيعة متميزة يســـرها قدم عصره وقربه من رجال العصر الأول، فحوى شرحه كل ما أثر عن العلماء مما كان يمثل أرضية طيبة لكل من يريد أن يشرح القصائد السبع حتى يومنا هذا، لذلك ينخرط الزوزني ضمن المستفيدين من هذين الشرحين.

وحـــين نعرض لأحد النماذج التي اســـتفاد فيهـــا الزوزني من مصادره نجده يقدم لنا ما تراكم لديه من أخبار ومعلومات وآراء بأســـلوبه الخاص المركز الذي تخلص من الاستطرادات ووقف فيه موقف المناقش. وهذا بيت رأينا من قبل كيف شـــرحه ابن الأنبـــاري وفيه تمثلت طريقته، نعرضه هنا لتكون المقارنة بين الشرحين ممكنة وقائمة:

زَعموا أن كُلَّ مَنْ ضَرَبَ العَيْرَ مَوَالٍ لَناَ وأَنَّا الوَلاءُ

فهـــذا البيت أســـهب ابن الأنباري في شـــرحه وعرضه عرضا محيطا بجوانبـــه من جهات عدة، متابعا كل قول صدر عن العلماء الســـابقين، ولم يخرج ابن النحاس عما ذكره ابن الأنباري إلا في حدود اهتماماته اللغوية، لذلك لم يجد الزوزني أمام هذا الســـيل مـــن الآراء إلا أن يصهرها صهرا جيدا ويركزها تركيز العالم المدرك لما هو مفيد بصورة مباشرة لفهم البيت. ولننظر في شـــرحه الذي عبر فيه تعبيرا جمع فيه كل ما ورد عن العلماء، يقول: «العير في هذا البيت يفســـر: بالســـيد، والحمار، والوتد، والقذى، وجبل بعينه. قوله: وأنا الولاء، أي: أصحاب ولائهم، فحذف المضاف».

ففـــي هذا العرض المركز جمع كل ما ذكره العلماء مبســـوطا في كتبهم مع الاستشـــهادات المختلفة. وفي ضوء هذه الاتجاهات في تفسير الألفاظ جاءت اتجاهات المعنى عنده هكذا:

1 - «ثم إن فســـر العير بالســـيد كان تحرير المعنى: زعم الأراقم أن كل من يرضى بقتل كليب وائل بنو أعمامنا وأنا أصحاب ولائهم تلحقنا جرائرهم».

2 - «وإن فســـر بالحمار كان المعنى: أنهـــم زعموا أن كل من صاد حمر الوحش موالينا، أي ألزموا العامة جناية الخاصة».

3 - «وإن فسر بالوتد كان المعنى: زعموا كل من ضرب الخيام وطنبها بأوتادها موالينا، أي ألزموا العرب جناية بعضنا».
4 - «وإن فسر بالقذى كان المعنى: زعموا أن كل من ضرب القذى لينتحي فيصفو الماء موالينا».
5 - «وإن فسر بالجبل المعين كان المعنى: زعموا أن كل من صار إلى هذا الجبل موال لنا، ثم يختم تفسيره قائلا: «وتفسير آخر البيت في جميع الأقوال على نمط واحد» (2).

نلاحظ أن استفادته من ابن الأنباري واضحة ولكنها واعية مع تحرر من التقيد بتفاصيل الرأي، فهو قد قبل تفسيره في الرأي الأول (العير= السيد)، وكذلك تقارب معه في التفسير الثالث (العير = الوتد)، وكذلك الخامس (العير = الجبل)، وهي آراء واردة عند غيره من الشراح، ولكننا نجده في التفسير الثاني (العير = الحمار) أخذ عنه التفسير اللغوي للوتد بمعنى الحمار، لكنه ترك توجيهه للمعنى وفسره تفسيرا خاصا به، فابن الأنباري فسر الحمار على حقيقته أي أنه يسوق الحمار، أما الزوزني فقد حدد الدلالة، فالحمار هو الحمار الوحشي الذي هو أجل ما يصاد كما ذكر ابن الأنباري نفسه.

أما الرأي الرابع (العير = القذى) فهو خاص به لم يرد عند الشراح الآخرين ولعله اعتمد فيه على أحد المراجع الأخرى، أو أنه اجتهاد خاص به، لكنه من جهة أخرى يقترب بعض الشيء مما ذكره ابن النحاس الذي قال: «أراد أنهم يلزموننا ذنب من أطبق جفنا على جفن، لأنه يقال للعين عير» (3).

وهكذا استطاع الزوزني أن يلم كل المعلومات المتناثرة ويركزها معتصرا أهم ما فيها مع اختيار الزاوية الملائمة.

ومثال آخر اعتمد فيه على مراجعه، خاصة ابن الأنباري، نلاحظه في هذا البيت:

ووادٍ كَجَوفِ العيْرِ قَفْرٍ قَطَعتهُ   به الذئبُ يَعْوِي كالخَليعِ المُعَيَّلِ

«الوادي يجمع على الأودية والأوادية. الجوف: باطن الشيء والجمع أجواف. العير: الحمار والجمع الأعيار. القفر: المكان الخالي والجمع القفار، ويقال أقفر المكان إقفارا إذا خلا، ومنه خبز قفار: لا إدام معه.

الذئب يجمع على الذئاب والذياب والذؤبان، ومنه قيل: ذؤبان العرب، للخبثاء المتلصصين، وأرض مذأبة: كثيرة الذئاب، وقد تذأبت الريح وتذاءبت، إذا هبت من كل ناحية كالذئب إذا حذر من ناحية أتى من غيرها، الخليع: الذي قد خلعه أهله لخبثه، وكان الرجل منهم يأتي بابنه إلى الموسم ويقول: ألا إني قد خلعت ابني، فإن جر لم أضمن، وإن جر عليه لم أطلب، فلا يؤخذ بجرائره، وزعم الأئمة أن الخليع في هذا البيت: المقامر. المعيل: الكثير العيال، وقد عيل تعييلا فهو معيل إذا كثر عياله. العواء: صوت الذئب وما أشبهه من السباع، والفعل عوى يعوي عواء، زعم صنف من الأئمة أنه شبه الوادي من خلائه عن الأنس ببطن العير، وهو الحمار الوحشي، إذا خلا من العلف، وقيل بل شبهه في قلة الانتفاع به كجوف العير لأنه لا يركب ولا يكون له در، وزعم صنف منهم أنه أراد كجوف الحمار فغير اللفظ إلى ما رافقه في المعنى لإقامة الوزن، وزعموا أن «حمارا» كان رجلا من بقية عاد، وكان متمسكا بالتوحيد، فسافر بنوه فأصابتهم صاعقة فأهلكتهم، فأشرك بالله وكفر بعد التوحيد، فأحرق الله أمواله وواديه الذي كان يسكن فيه، فلم ينبت بعده شيئا، فشبه امرؤ القيس هذا الوادي بواديه في الخلاء من النبات والإنس.

يقول: ورب واد يشبه وادي حمار في الخلاء من النبات والإنس، أو يشبه بطن الحمار فيما ذكرناه، طويته سيرا وقطعته، وكان الذئب يعوي فيه من فرط الجوع كالمقامر الذي كثر عياله، ويطالبه عياله بالنفقة، وهو يصيح بهم ويخاصمهم إذ لا يجد ما يرضيهم به [4].

هذا البيت لم يتعرض له ابن النحاس بشيء لعدم ثبوت نسبته لامرئ القيس، بينما ساهم ابن الأنباري في جلاء غوامضه [5]. لذلك نرى الزوزني يعتمد عليه اعتمادا واضحا ولكن مع تصرف ومراجعة وإضافة.

وقد وضحت استفادته منه في شرح الألفاظ وبيان المعنى، مع ملاحظة أن الزوزني كان حريصا على أن يدلي بدلوه متجاوزا حرفية كلام مصدره، ولعله كان يرجع إلى مصادر أخرى أو يعتمد على ثقافته العامة، فقد تابع ابن الأنباري في شرح كلمة «المعيل» أولا، وأخذ عنه شرح كلمة «الخليع» بمعنى المقامر، وهو لم ينص على اسم ابن الأنباري ولكنه يقول «وزعم الأئمة».

ويضيف من جهة أخرى إضافة ليست واردة في هذا المصدر وإن كانت من الشائع والمشهور، ونعني بها تفسيره كلمة الخليع بأنه «الذي خلعه أهله لخبثه»، ويوضح لنا هذا التقليد الجاهلي [6].

وهذا التحرر في شرح الألفاظ ينعكس على المعنى نفسه، فهو يورد رأي ابن الأنباري قائلا: «وزعم صنف من الأئمة أنه شبه الوادي في خلائه عن الإنس ببطن العير، وهو الحمار الوحشي»، ويعلل ابن الأنباري هذا التشبيه بأن جوف العير لا ينتفع منه بشيء [7].

أما الزوزني فإنه أضاف إلى هذا التعليل تكملة من جانبه رأى فيها بيانا لكلمة ابن الأنباري الغامضة، ففسر عدم الانتفاع «لأنه لا يركب ولا يكون له در»، ومن جهة أخرى يضيف تفسيرا آخر وهو قوله «إذا خلا من العلف».

ومثـل هذا متابعته للـرأي الآخر الذي أورده ابـن الأنباري فيما ذكره هشـام ابن الكلبي من أن العيـر هاهنا رجل من العمالقـة.. إلخ، فيورده الزوزني بعد أن يحدث تغييرا بينا وأسـنده إلى بعض الأئمة قائلا: «وزعم صنـف منهم أنه أراد كجوف الحمار...» [8]. ثـم يروي القصة التي رواها هشام الكلبي.

هذه كانت ملامح تكشف طبيعة استفادته المشروعة من مراجعه، وهي استفادة عالم متمكن قادر على التمييز والاختيار والإضافة.

ونحن لا نهدف ولا نسـتطيع تتبع مصادر الزوزني بقدر ما نريد تأكيد وتبيين طريقته الخاصة في الاسـتفادة من المادة الأولية التي يسـرتها له المراجع المختلفة، لذلك سـنحاول في السـطور التاليـة أن نعرض لبعض مواطن ونوعية الاسـتفادة التي اسـتفادها من ابن الأنبـاري، ومن ثم ابن النحاس كجزء من طريقته في صهر هذه المعلومات التي كانت بين يديه.

وقد اسـتفاد الزوزني من ابـن الأنباري [9] من عـدة جهات، أبرزها الاسـتفادة العامة التي تشـمل المعنـى والألفاظ وكل مـا يتعلق بالبيت، يختزنها ويمزجها مع ما استقر عنده من ثقافته العامة ومصادره الأخرى، كما وضح من الأمثلة التي قدمتها من قبل.. وهذه الاسـتفادة لا تخطئها العين المقارنة بين الشـرحين، مـع التنبيه على أن هنـاك من المعلومات المسـندة إلى روايتها وأصحابها منحدرة إلى الأجيـال التالية عن طريق

عدة مصادر رافقت القصائد السبع، لذلك كان الزوزني حريصا على إيراد ما جاء به ابن الأنباري مع الزيادات التي يراها ضرورية مع حقه وجهده في الرأي والشرح.

من الأمثلة العامة والمباشرة للاستفادة ما نراه في شرحه بيت أمرئ القيس:

قِفَانَبْكِ مِن ذِكرى حَبِيبٍ ومنزِلِ بسِقطِ اللِّوى بينَ الدَّخُولِ فحَومَلِ[10]

فقد عرض بإيجاز للآراء الأربعة التي أوردها ابن الأنباري في تعليل التثنية في قوله «قفا»، وقد اختصر الشاهد واختار من بينها، الرأي الأول الظاهر، ثم الثاني مع شاهد واحد مع التعليل، والوجه الثالث مع شاهد واحد، ووقف أمام الوجه الرابع الذي أشار إليه ابن الأنباري إشارة عابرة ولم يوضحه، فأضاف الزوزني إليه واستشهد بقول للمازني مع آية قرآنية.

بيومِ كَريهةٍ ضَرباً وطعناً أقرَّ به مَواليك العُيونا[11]

ويهمنا هنا أن نشير إلى وقفته أمام قول الشاعر: «أقر الله عينك»، فأورد رأي الأصمعي القائل إنها: أبرد الله دمعك، مع زعمه أن دمع السرور بارد ودمع الحزن حار مع التعليل اللغوي لهذا، ويورد اعتراض أبي العباس ثعلب الذي أكد أن الدمع كله حار مع التفسير المرافق له.

فهذه الآراء ونسبتها كلها واردة عند ابن الأنباري [12]، ولكنه كعادته يضيف رأيا آخر نسبه إلى أبي عمرو الشيباني ويقول فيه: معناه أنام الله عينك وأزال سهرها لأن استيلاء الحزن داع إلى السهر.

ويستفيد منه كذلك - بجانب شرح الألفاظ - في بيان المعنى العام ووجهته التي ينطلق منها، فقد قال ابن الأنباري في شرحه بيت امرؤ القيس:

فقلت لها: سيري وأرخي زمامه ولا تبعديني من جناك المعلل

فقد نقل قول الأصمعي القائل: «جعلها بمنزلة شجرة لها جنى فجعل ما يصيب من رائحتها وحديثها وقبلها بمنزلة ما يصيب رائحة الشجرة وثمرها [13]. وهو نفسه الاتجاه الذي اتخذه الزوزني في شرح هذا البيت [14].

ومثل هذا موافقته له في فهم اتجاه الاستفهام البلاغي في بيت امرئ القيس أيضا:

أغَرَّكِ مني أن حُبَّكِ قَاتِلي وأنَكِ مَهْمَا تأمَري القَلبَ يَفْعَلِ

ومنه قول جرير:

ألَستمْ خيرَ مَنْ ركب المطايا وأنـدَى العـالَمينَ بـطـونَ راحِ

يريد أنهم خير هؤلاء [15]. وهو الشـرح نفسه الوارد عند ابن الأنباري مع الشاهد [16]. وقد يستفيد منه في فهم الدلالة الكامنة في التعبير الذي ساقه الشاعر وهذا ما نلاحظه في تعليقه على هذا البيت:

أَدعُو بهنَّ لِعاقرٍ أو مُطْفِلٍ بُذِلَتْ لجِيرانِ الجميعِ لحامُها

فقال تعليقا على استخدام الشاعر كلمتي العاقر والمطفل: «وذكر العاقر لأنها أسـمن، وذكر المطفل لأنها أنفس» [17]، وهو الرأي نفسه الوارد عند ابن الأنباري [18]. وهذه النماذج التي وضحت لنا استفادته من ابن الأنباري قليل من كثير [19].

وهذا الوضوح في استفادته من ابن الأنباري يقابله غموض وصعوبة تحديد مصادره الأخرى وخاصة ابن النحاس الذي لا نستبعد اطلاعه على شـرحه والاسـتفادة منه، ولكن بصورة أقل من المصدر السـابق، وخاصة لأن الشـرحين يعتمدان على الأصول ذاتها، ويوردان المعلومات نفسها، بينما ينفرد ابن الأنباري بالبسط والاستفاضة مع إيراد مختلف المعلومـات المفيدة. أما ابن النحاس فلعل غلبة اللغة على شـرحه هي التي جعلت الزوزني يهمل الإشارة إليه، خاصة أنه كان يعرض من اللغة ما هو عام وبسـيط ولا يحتاج في أكثر الأحيان إلى إسناده إلى مرجع معين، لهذا كله خفيت اسـتفادته منه، ولعلـه اختزن معلوماته من دون تعيين أو تحديد.

ولكـن هناك بعض المواطـن التي يمكن القـول - اجتهادا من دون جزم أو تحمس - إنها قد تكون من مرويات ابن النحاس اسـتفاد منها الزوزني من دون الإشـارة إليه، خاصة إذا وجدنا أنها لم ترد عند ابن الأنبـاري وطابقت مـا جاء عند ابن النحاس، ومـن هذه عرضه لبيت امرئ القيس:

مِكرٍ مِفَرٍ مقبلٍ مُدبرٍ معاً كجُلمودِ صخرٍ حَطَّهُ السيلُ مِنْ علِ [20]

فهو يعرض للغات المختلفة لكلمة«من عل» وهي ثماني لغات أشار إليها كل من ابن الأنباري وابن النحاس، لكن ما ورد عند الزوزني أقرب إلى الأخير خاصة أنه اتفق معه في إيراد شاهد شعري على لغة «علا» وهو:

باتت تنوش الحوضَ نوشاً من عَلا نوشاً به تقطع أجوازَ الفلا

لكنه يختلف معه في تحديد من روى البيت فهو عنده الفراء، بينما ذكر ابن النحاس أنه يونس، وهذا الخلاف قد يشير إلى اعتماده على مصدر ثالث، ولكن ذلك أيضا قد يكون إحدى محاولات الزوزني في الإضافة والتغيير.

ومثل هذا استعانته بشاهد شعري أيضا أورده ابن النحاس في سياق حديثه عن بيت لبيد:

فَعلا فُروعُ الأيهُقانِ وأطفَلَتْ بالجَهَلتينِ ظباؤها ونَعامُها

حيث إن الشاعر أراد أن يقول: «أطفلت ظباؤها وباضت نعامها، لأن النعام تبيض ولا تلد الأطفال، ولكنه عطف النعام على الظباء في الظاهر لزوال اللبس»، ويورد ثلاثة شواهد أحدها تفرد به ابن النحاس وأورده في هذا الموضع ونعني به قول الشاعر:

يا ليت زوجك قد غدا مُتَقَلِّداً سَيفاً ورمحاً

أي حاملا رمحا [٢١].

وبصورة أوضح ذلك التطابق الذي نلمسه في حديثه عن «وفى» و«أوفى» في معرض شرحه لقول زهير:

ومَن يُوفِ لا يُذمم، ومن يُهدَ قلبُهُ إلى مطمئنِّ البِرِّ لا يتَجَمجمِ

يقول: «وفيت بالعهد أفي به وفاء، وأوفيت به إيفاء، لغتان جيدتان والثانية أجودهما لأنها لغة القرآن، قال تعالى: «وأوفوا بعهدي أوف بعهدكم» [22]، «وهو قريب من قول ابن النحاس» [23].

ولا أريد الاستطراد وراء هذه الملامح البسيطة فكثيرا ما كان يتقارب اتجاه المعنى أو الألفاظ المستخدمة عندهما، لكنها تظل استفادة ممكنة وإن لم تكن حتمية لعمومية الأخبار الواردة حولها وشيوعها [24].

تلك ملامح لبيان كيفية استفادته من مراجعه، وقفنا عند أهم مصدرين معروفين لشـــرح هذه القصائد مع ملاحظة أنـــه كان مقلا في اعتماده أو ذكره للأســـماء التي أخذ منها، فهو ينفذ إلى القصد المطلوب دون الدخول فـــي الخلافات الدقيقة، لذلك قلّت الأســـماء الواردة في كتابه فلم تتجاوز العشـــرين اســـما وهي غالبا ما تكون واردة عند ابن الأنباري أو الشـــراح الآخرين أو المراجع الأخرى.

وهـــذا العدد القليل إنما يعنـــي أن الزوزني اهتم بالمادة المروية ولم يكن حريصا علـــى إثبات أســـماء أصحابها، فهو فقط يســـند الرأي لصاحبه عندما يجد فيه خصوصية معينة، أما ما هو شـــائع وعام فحسبه أن يقدم خلاصـــة الرأي أو الخبر لأنـــه معني بالتعبير عن معنـــى البيت من أقرب الطرق وأكثرها دقة وتركيزا.

خصائص شرح الزوزني

إن المتأمـــل في هذا الشـــرح وما أحاط به من شـــهرة يدرك أن هناك خصائص معينة امتاز بها عن غيره من الشروح، فمع تقدير العلماء للمادة الجيدة والغزيرة التي توافرت في الشروح الأخرى فإن هذا الشرح استطاع مـــن بين كل الشـــروح أن يكون صاحب قصب الســـبق حتى أصبح مرتبطا باســـم المعلقات الســـبع، ونال حظوة عرفها مثقفو العربية، ولا شك في أن وراء هذا أسبابا كامنة في الشرح ذاته بأسلوبه وطريقته وملاءمته للأذواق وتغطيته لحاجة المتعلمين والمربين، وهو أيضا عون ســـهل وميسور ومبسط للقارئين، وسنحاول في الســـطور التالية أن نعرض لأهم هذه الخصائص من خلال الأمثلة المبينة والموضحة.

الحس الفني في الشرح

ونعني به الإحساس بفنية النص الشعري، وأنه الأصل الأول في الشرح مع محاولة الشـــارح الاقتراب مـــن روحه في التعبير عنـــه تعبيرا صادقا مؤديا للمعنى، وهذا الإحساس نلمسه في التصاقه الدائب بالبيت المشروح على العكس من الشـــراح الآخرين الذين قد تشدهم جزئية من الجزئيات

فينصرفون عن البيت، ومن هذا ينشأ الاستطراد، أما الزوزني فإنه لا يضع كلمة إلا وقد لمس وحدد فائدتها المباشرة مع النفاذ إلى الهدف الذي أراده الشاعر أو الجو الذي أشاعه في بيته. وهو بهذا يحقق ما ذكره في صدر كتابه من أنه أملاه «على حد الإيجاز والاختصار على حسب ما اقترح علي، مستعينا بالله على إتمامه» [25].

ولكي تتضح الصورة أمامنا ننظر إلى هذا البيت الجميل للحارث بن حلزة:

آنست نبأة وأفزعها القنّاص عصرا وقد دنا الإمساء

في هذا البيت استطاع الشاعر أن يقيم بناء معبرا عن هدفه من التشبيه بعدة اعتبارات ذات دلالات عميقة، فهذه الناقة تشبه في سرعة سيرها سرعة نعامة ضخمة ذات أولاد تعيش في مفازة، وبعد أن حدد الشاعر خصائص هذه النعامة، وضعها في موقف الخوف حيث تكون أشد سرعة منها في غيره من المواقف، ولم يكتف بهذا بل أقام تركيبا غريبا، معبرا عن هذا الهدف، فهذه النعامة سمعت صوتا ثم دهمها القناص وحدد بعد ذلك الزمن بدلالاته الخاصة «عصرا وقد دنا الإمساء»، وهذ التحديد الزمني فيه من النهار الرؤية ومن الليل الظلمة والخوف. كل هذه المؤثرات توحي لنا بالسرعة الكامنة في ذات النعامة والتي برزت في هذا الوضع الخاص والحدث الطارئ المثير للخوف والداعي إلى استخدام هذه القدرة.

ولا نريد الاستطراد وراء شرح هذا البيت، ولكن حسبنا أن ننظر إلى الكيفية التي شرح بها الزوزني هذا البيت مع مقارنته بغيره من الشراح، ويكفي هنا أن نضع شرح ابن النحاس مثلا لشرح هذا البيت، ثم نعقبه بشرح الزوزني ليتضح الفرق:

يقول ابن النحاس: «آنست: أحست، والنبأة: الصوت الخفي، والقناص: الصيادون، ويقال قانص وقناص وقنص. والعصر: العشي وسميت الصلاة باسم الوقت، كما سميت صلاة الظهر باسم الوقت، والعرب تسمي الغداة والعشي العصرين» [26].

ولنرَ الآن كيف يعرض الزوزني لشرح هذا البيت، يقول: النبأة: الصوت الخفي يسمعه الإنسان أو يتخيله. القناص: جمع قناص وهو الصائد.

الإفزاع: الإخافة. العصر: العشي.

يقول: «أحســـت النعامة بصوت الصيادين فأخافها ذلك عشيا وقد دنا دخولها في المســـاء، لما شـــبه ناقته بالنعامة وســـيرها بسيرها بالغ في وصف النعامة بالإســـراع في الســـير بأنها تـؤوب إلى أولادها مع إحساســـها بالصيادين وقرب المساء فإن هذه الأسباب تزيدها إسراعا في سيرها» [27].

إن نظرة مقارنة وســـريعة تكشـــف البون الشاســـع بين الشـــرحين في التعبيـــر عن المعنى، وتبين أيهما أقرب إلى التعبيـــر الفني الملائم، أما ابن النحـــاس فإنه لم يجد فـــي البيت ما يثير الإشـــكالات اللغوية التي يجيد عرضهـــا فاكتفى ببيان معنى الألفاظ من أبســـط جهاتهـــا وترك معناها المحدد المرتبط بالبيت إلى المسميات العامة، وأما الزوزني ففي هذا الشرح الموجز اســـتطاع أن يعبر تعبيرا مناسبا عن هدف الشاعر وجسده بأجزائه الخفيـــة، فهو يغادر الفهم اللغوي المباشـــر الذي مهد له بشـــرح المفردات وتحديدهـــا ثم رافق المعنى بتؤدة وأناة، فكان أشـــبه بمن يضع إطارا حول الصورة مع تجسيد ووضع خطوط معمقة تحت أهم الجوانب التي أجملها البيت الشعري من دون أن يخل بأي جزئية من جزئياته مهما كانت بسيطة، منطلقا من المعنى المباشـــر إلى العميق المركـــب. فهو مدرك تمام الإدراك اتجاه البيت الذي عرضه ضمن مستويين واضحين أحدهما حرفي ومعبر عن المعنى بصورته المباشرة وهو قوله: «أحست هذه النعامة..» حتى قوله: «دخولها في المساء..».

هـــذه أول مرحلة، فكلامه هذا يكاد يكون نثرا عاديا لمعنى البيت أجمل فيه المعنى وفق منطوق المفردات كما هي.

لكن هنـــاك مرحلة أخرى هي البعد الفني المقصـــود من هذه الصورة المتحركـــة، وتأتي كلمات الزوزني واضحة ومعبرة ودقيقة ومتلائمة مع روح البيت حيث ينبه إلى اتجاه التشبيه قائلا: «لما شبه ناقته بالنعامة وسيرها بسيرها»، فهو هاهنا يحدد التشبيه العام (الناقة = النعامة) ثم يوجه النظر إلى الجانب الخاص (سيرها = ســـيرها). فهذه الإشارة هي ربط للصورة العامة التي بدأت من البيت السابق والتي لا يمكن إغفالها لصلتها الوثيقة

بتتابع الصورة وتكاملها، ثم يكمل ما بدأه مركزا على عنصر المبالغة بقوله: «بالغ في وصف النعامة في الإسراع في السير بأنها تؤوب إلى أولادها مع إحساسـها بالصيادين وقرب المساء»، فهذا السطر جمع عناصر متداخلة ومهمة، فالعودة إلى الأولاد لمثل هذه النعامة دافع للسـرعة يحفزها ويزيد من إحساسـها بالصيادين، واقتراب المساء عنصر آخر يدفع إلى السرعة في هذا الظرف الخاص، كل هذا يحسه الزوزني في عبارته هذه، ويتضح إدراكـه العميق مـن عبارته التي ختم بها شـرحه موضحا لنا اتجاهه في الفهم حين قال: «فإن هذه الأسباب تزيدها إسراعا».

إن أهم ما أشاعه شرح الزوزني في النفس هو هذه الروح المعبرة بدقة والمجسدة لما في البيت الشعري معتصرا أهم ما في اللغة من دلالة وإبراز ما توحي به عبارات الشـاعر فيشـيع ويبلور أهم ملامح البيت ويصله بما سبقه لتكتمل الصورة المؤدية إلى الهدف العام من دون أن يفقدك الارتباط المباشر بالبيت الشعري.

الحس الفني في شرح المفردات

وطريقـة الزوزني في هذا الجانب واضحة في ذهنه، فهو حريص تمام الحرص على إفادة قارئ كتابه، فإذا كان الإحساس الفني الرفيع يقف وراء هذا الشرح فإن وجود الأساس العلمي ضروري، لأنه يقدم للقارئ معلومات طيبة ذات طابع عام، بجانب كونها أساسـا لفهم البيت الشعري، وهذا ما نلمسـه في هذا الشـرح المنظم والمركز الذي يقوم على عدة مستويات من الفهم في أقل عدد من الألفاظ وأكثرها نفاذا.

يبدأ شـرحه بتفسـير المفردات ذات الدلالة المعينـة أو التي تحيطها صعوبـة خاصة، فقد تكون لفظة ما مركزا محوريا لفهم البيت كله، فالحد الأول للفظ هو الخطوة الأولى والمهمة التي لا يمكن تجاوزها، لذلك نجده يحرص على أن يقدم لشرح كل بيت بتوطئة يوضح بها الألفاظ.

ونلاحظ في شـرحه للمفـردات أنه يكتفي بالقليـل، فيقدم الكلمة وما يرادفهـا الذي يعبر عـن المعنى الدقيق في داخل البيـت، أو يعرض الوجه المراد منها في هذا الموقع مع اختصار واضح، فهو مثلا يقدم في هذا البيت:

حتى إذا يَئِسَتْ وأسْحَقَ خالِق   لم يبلِهِ إرْضَاعُها وفِطامُها

يقول: «الإسحاق: الإخلاق، والسحق: الخلَق، الخالق: الضرع الممتلئ لبنا» (28).

ويكتفي بتوضيح المفردات على هذه الصورة ثم يباشر شرح المعنى بإيجاز، وفي مثل هذا البيت لا نجد في ألفاظه ما يحتاج إلى أكثر مما قال، وما زاد على هذا ففضول يخرج عن اهتمامه.

وقد نجده في مرحلة أخرى أكثر اهتماما بالألفاظ فيعطيها حقها من البيان وتحديد اتجاهها في داخل البيت وربطها بالسياق العام، يقول تعليقا على بيت الحارث:

مُكْفَهِراً على الحَوَادِثِ لا تَرْ   تُوه للدَهْرِ مؤيدٌ صمّاءُ

«الاكفهرار: شدة العبوس والقطوب. الرتو: الشد والإرخاء جميعا، وهو من الأضداد، ولكنه في البيت بمعنى الإرخاء. المؤيد: الداهية العظيمة، مشتقة من الأيد والآد وهما القوة. الصماء: الشديدة، من الصمم الذي هو الشدة والصلادة والبيت من صفة الأرعن...» (29).

فهذا الشرح لهذه الألفاظ وإن اتسم بالتركيز فإنه أعطى كل كلمة حقها وبين اتجاه دورها في البيت، فالمعنى المقابل لها هو المطابق لسياقها فيه، لذلك نجده يحرص على تركيز وتوضيح معنى كلمة «الرتو» لأنها من الأضداد، فحدد معناها الخاص داخل البيت حتى لا يذهب القارىء إلى النقيض، فتوجيهه منسجم مع اتجاه المعنى في البيت كله، فهو المؤدي إلى المراد، لذلك أتبع هذا التوضيح بآخر يشمل البيت كله مبينا أنه صفة للأرعن وهو الجبل الذي قد شبهوا أنفسهم به، لذلك فالمقام مقام شدة وقوة، فكان نفي الرخاوة عنه أقرب إلى المراد.

ولم يخل تفسيره للألفاظ من بعض الملامح اللغوية المفيدة التي تساعد على جس المعنى جسا عميقا، وذلك حين أشار إلى أن الاكفهرار هو شدة العبوس وأن المؤيد آتية من القوة.. إلخ. فهذه المترادفات تصب في مصب واحد هو القوة والبأس وهو ما يريد الشاعر إيصاله من خلال بيته فكان شرحه له تعبيرا مباشرا عن المعنى وليس معلومة لغوية عامة أو أن ما يخص البيت منها جزء يسير أو بسيط.

وهناك مستوى خاص من الألفاظ فيها من خصوصية البيئة شيء كثير، لذلك يكون فهمها ضمن وسطها مع التفصيل اللازم حتى يتضح تأثيرها في السياق وهذا يتطلب وقفة مطولة ليس دافعها رغبة التفصيل اللغوي لكنها الضرورة التي دفعته إلى ذلك، ولكي تتضح جوانب محاولاته التفصيلية نتأمل هذا المثال:

تَرَبعَّتِ القُفَّينِ في الشَّوْلِ ترتعي حدائقَ مَوليَّ الأَسرةِ أَغيدِ

في شرحه لهذا البيت تبرز جوانب لطيفة، منها وقوفه أمام الألفاظ الغريبة الخاصة بالبيئة كشفا عن معناها كشفا لغويا دقيقا يخدمه فيما بعد في أداء المعنى على أكمل وجه، فهو يسوق شرحه للألفاظ على هذا النظام:

التربع: رعي الربيع والإقامة بالمكان واتخاذه ربعا.

القف: ما غلظ من الأرض وارتفع ولم يبلغ أن يكون جبلا، والجمع قفاف.

الشول: النوق التي جفت وقلت ألبانها، الواحدة شائلة بالتاء لا غير. وأما الشول فجمع شائل من: شال البعير بذنبه إذا رفعه يشول شولا، ويقال: ناقة شائل وجمل شائل. والشول الارتفاع ويعدى بالباء، والإشالة الرفع.

الارتعاء: الرعي، إذا اقتصر على مفعول واحد عن الرعي.

الحدائق: جمع حديقة وهي كل روضة ارتفع أطرافها وانخفض وسطها، والحديقة البستان أيضا، سميت لإحداق الحائط بها، والإحداق: الإحاطة.

المولي: الذي أصابه الولي وهو المطر الثاني من أمطار السنة، سمي به لأنه يلي الأول، والأول: الوسمي، سمي به لأنه يسم الأرض بالنبات، يقال: ولي المكان يولى فهو مولى إذا أمطر الولي.

سر الوادي: وسرارته: خيره وأفضله كلأ، والجمع الأسرة والسرارة.

الأغيد: الناعم الخلق، وتأنيثه غيداء، والجمع الغِيد، ومصدره الغَيد [30].

فنحن نلاحظ في هذا البسط من شرح المفردات أنه أعطى كل كلمة حقها من الشرح بما يخدم دورها وهي في أغلبها ليست محل خلاف في المعنى العام ينعكس على فهم البيت، لكنها تحوي في داخلها صعوبة

خاصة آتية مــن خصوصيتها في البيئة، فحاول أن يقدم إزاء كل لفظة ما يكشف معناها، لذلك شرح بعضها بإيجاز كما نلاحظ من شرحه للكلمات: «تربع - القف - الارتعاء - الأســرة - الأغيد»، وهذا المســتوى قد ترافقه أحيانــا بعض الإضافات وفق طبيعة كل لفظة، فنجده يحدد كلمة «التربع» في معناها العام بينما يقدم في شرحه لكلمة «القف» نوعين من المعلومات أولهما خاص بالمعنى الدقيق المحدد، والآخر يشير إلى جمعه كإفادة عابرة، ومثل هذا بيانه لكلمة «الارتعاء» التي حدد معناها حين تقتصر على مفعول واحد وقس على هذا بقية الكلمات.

أمــا المســتوى الآخر الذي حــاول فيه الزوزني الخــروج عن اقتصاده المألوف في شــرحه للمفردات فهو تلك الوقفة المبسوطة نسبيا التي حاول فيها إبراز مقدرته اللغوية، وليعطي هذه الألفاظ مدى متســعا لإحساســه أن فهــم البيت محتاج إليه، وهذا ما لمســناه في شــرحه للكلمات الثلاث «الشــول - الحدائق - المولى»، ولكل كلمــة من هذه الكلمات صفة محددة أراد إبرازها، فأولاها صفة محددة لها مسماها الخاص ولكنها قد تختلط بقرينتهــا الدالة على الارتفاع، فمع أن المادة واحدة فإن تحديد مســماها وضبطهــا يدفعان إلى فهمها في ضوء ما تؤديه من معنى في البيت، لذلك حــرص على إيراد الكلمتين مع التأكيــد على الكلمة المرادة في المعنى. أما كلمــة «الحدائق» فليس فيها ما يحتاج إلى بيان ســوى فهم أصلها اللغوي البعيد مع مكتسباته في المدينة كما لاحظها الزوزني.

ويلحق بهذا اســتطراده الآخر لشــرحه كلمة «الولــي» وهو ما حرص الشراح على إبرازه وتحديد مصدره.

وهذا الاستطراد والإســهاب في شرح الألفاظ ظل دائما يمثل المدخل الأول، فتعامله مع الألفاظ تعامل من يريد الوصول إلى فهم البيت والإحاطة بما يريد أن يقوله الشاعر، لذلك كان يحرص على هذا المدخل حرصا بينا مع المحافظة في أغلب الأحيان على الاختصار والتركيز.

ضمن هذا الخط، خط إيضاح الألفاظ وتداخل شــرحه لها بالمعنى، ما نلاحظــه مثلا في موقفه ليــس أمام اللفظة المفردة، لكــن تحليله للتركيب اللغــوي الذي يؤدي معنى معينا ومحددا داخل البيت، فهو هنا ليس شــرحا

للكلمة مفردة في ضوء الفهم اللغوي العام، ولكنه ذلك التداخل بين العام والشائع، مضافا إليه بعده الخاص داخل البيت، وليكن مثالنا هذا البيت لامرؤ القيس:

فقَلتُ له لمَّا تمطى بصُلْبِه   وأردفَ أعجازًا وناءَ بكَلكَلِ

فقد وقف أمام أهم ثلاثة مقاطع مثلت أساس الفهم اللغوي للبيت، لذلك فصلها ووضعها في إطارها السليم الذي يستطيع من خلاله أن يستوي لديه فهم النص: «يقول: فقلت لليل لما مد صلبه: يعني لما أفرد طوله، وأردف أعجازا، يعني ازدادت مآخيره امتدادا وتطاولا، «وناء بكلكل» يعني أبعد صدره، أي بعد العهد بأوله» [31].

في هذا التفسير يعطينا معنى استواء اللفظ في صيغة معينة، فالزوزني حريص كما سنلاحظ فيما بعد على أن يجسد المعنى الحرفي أولا لينفذ بعد ذلك إلى الشرح الدلالي، لكن مستويات الشرح عنده قد تتخذ ما هو أعمق من هذا في البحث عن دور اللفظ داخل البيت من الوجهة الفنية البحتة حين يؤدي اللفظ دورا متميزا وأساسيا، بحيث يستوي المعنى الكلي ضمن المدار الذي يدور فيه هذا اللفظ.

وهذا النوع يكثر عنده لأنه في تعامله مع الألفاظ يسعى دائبا إلى اعتصار فنيتها وحدها الشعري المتميز المكتسب من خلال التركيب العام للبيت، وخاصة إذا كان هذا اللفظ يحتمل عدة احتمالات تتحدد وفق طبيعة السياق العام، وهذا النوع كثير لأنه مرتبط بالفهم اللغوي العام، لذلك يحرص الزوزني على اللفظ ومتابعته وفق كل تفسير ويتابع الأقوال المختلفة حوله ويضع الخطوط الرئيسية لاستواء المعنى وفهم البيت فهما معقولا تبعا لاتجاهات هذه الآراء، وهذا ما نلاحظه في هذا البيت مثلا:

مُشَعْشَعةً كأنَّ الحصَّ فيها   إذا ما الماء خالطَها سَخِينا

في شرح هذا البيت دارت حوله مجموعة من الآراء متابعة للفظ «سخينا» وتتحصر في محورين، أولهما خاص بالرواية والآخر اختلاف حول نوعية اللفظ.

الرواية تتنازع بين روايتين، أولاهما المشهورة وهي «سخينا» بالسين والخاء، والأخرى «شحينا» بالشين والحاء، وهو يقدم المعنى وفق هذه الرواية قائلا: «ويروى شحينا بالشين المعجمة، أي إذا خالطه الماء مملوءة به.. يريد أنها حال امتزاجها بالماء وكون الماء كثيرا تشبه هذا النور» [32].

أما الرواية الأولى فهي المعروفة والمثبتة في صدر الشرح، وهي تدور في إطارين هما كونها فعلا أو صفة فيقول: «اسقينيها ممزوجة بالماء كأنها، من شدة حمرتها بعد امتزاجها بالماء، ألقي فيها نور هذا النبت الأحمر، وإذا خالطها الماء وشربناها وسكرنا جدنا بعقائل أموالنا وسمحنا بذخائر أعلاقنا، هذا إذا جعلنا «سخين» فعلا، وإذا جعلناها صفة كان المعنى: كأنها حال امتزاجها بالماء وكون الماء حارا، نور هذا النبت» [33].

فهو في هذا الفهم اللغوي شكل أساس المعنى المحوري الذي سيتحدث عنه، وكما لاحظنا فقد أحسن التعبير عنه إحسانا طيبا ولصيقا بالمعنى وباحتمال اللغة المباشرة مع طراوة في العرض وحرص على تقديم اتجاهات القول. وهو لم يقف عند حدود فهم كل رواية على حدة فقط ولم يهتم بشرح المفردات، بل تابع العلماء وأخذ عنهم اتجاه الكلمة ومن ثم الجملة، وهذا لا يمثل خروجا عن حدود الشرح الفني ولكنه أساس من أسسه.

خطوة أخرى:

ولعل هذه المرحلة تسلمنا بدورها إلى خطوة أخرى أكثر تطورا ودخولا في الفهم الفني للغة حين يبرز إحساس الزوزني الدقيق بصيغة ما تقدمها لفظة أو تركيب فيتابعهما جامعا الاحتمالات الممكنة للصفة أو الصورة الفنية التي أراد الشاعر إشاعتها في البيت، ومثل هذا بيت طرفة:

نداماي بيض كالنجومِ وَقَيْنَةٌ تَروحُ علينا بينَ بُرْدٍ ومُجسَدِ

ففي مجمل شرحه لهذا البيت أدى معناه بدقة ووقف أمام كلمة محورية في الرسم الفني الذي رسمه أو أراده لأصحابه حين وصفهم بأنهم بيض، فنجد الشارح يتابع هذه الصفة بهذه الصورة الوافية والواعية لهدف الشاعر ولإمكانات اللفظ داخل البيت يقول:

1 - وصفهم بالبياض تلويحا إلى أنهم أحرار ولدوا حرائر ولم تعرف الإماء فيهم فتورثهم ألوانهم.
2 - أو وصفهم بالبياض لإشراق ألوانهم وتلألؤ غررهم في الأندية والمقامات ولم يلحقهم عار يعيرون به فتتغير ألوانهم لذلك.
3 - أو وصفهم بالبياض لنقائهم من العيوب، لأن البياض يكون نقيا من الدرن والوسخ.
4 - أو لاشتهارهم، لأن الفرس الأغر مشهور فيما بين الخيل [34].

وهذه الاتجاهات الأربعة كلها تبدأ من البياض بمعناه المادي لتصب في الدلالة المعنوية التي قصدها الشاعر، فالبياض هنا مقصود لما يوحيه في النفس من هذه المعاني التي جمع شملها الزوزني ووضعها أمام هذه الصفة المتميزة، فأي جهة من الجهات إنما هي تجسيد لهدف البيت ومحققة للصفة المرادة، لذلك نجده يختتم قوله بكلمة عامة جامعة قائلا: والمدح بالبياض في كلام العرب لا يخرج عن هذه الوجوه ليجعل بعد ذلك المعنى كله بإيجاز واختصار قائلا: ندامى أحرار كرام تتلألأ ألوانهم وتشرق وجوههم..».

إن هذا التعامل الخاص مع الألفاظ عند الزوزني يوضح لنا النظرة الفنية التي ينظر من خلالها مستخرجا اتجاه الصور الفنية، مجددا بدقة دور الكلمة للمتميز داخل البيت فيساعد القارئ على النفاذ إلى معناه بيسر واتساع في النظرة الفنية. وشرح المفردات عنده ليس شرحا لغويا منفصلا عن معناه الدقيق والمباشر داخل البيت، ولكنه جس للخيط الدقيق الواصل بين معناه العام ودوره الخاص، مع ملاحظة تلازم هذين وتداخلهما، فمعنى اللفظ الأصلي هو أساس الفهم ولكن إذا غلبت على بعض الشراح نزعة المتابعة والاستطراد فإن الزوزني حريص على الاختصار والتركيز ومس الجانب الذي يراه مهما لتوضيح مقصده داخل البيت فقط واتجاهه إلى الاستطراد لا يخرج عما عرضنا.

الحس الفني في شرح المعنى

يتبع بيان الألفاظ مدخل أولي للمعنى العام، وعندما نقول معنى عاما لا نعني تلك الصورة النثرية البسيطة التي تمثلت في صفة غالبة عند كل الشراح، ولكننا نقصد تلك اللمسات ذات الجانب الفني التي

تعبر تعبيرا جيدا عما يريد الشاعر قوله وإيصاله إلى الناس حين ينفذ الشارح في أحيان كثيرة إلى جوانب عميقة ضمن إطار الفهم العام الذي ييسره عصره، فنحن نجد في عبارته، مهما كانت مركزة، من المعلومات ما يجعلنا نصل إلى فهم البيت وصولا فنيا بحتا لا تنازعه أي أمور أخرى.

وفي تعبيره عن معنى البيت لا يقف موقفا سلبيا إزاء إيحاء المعنى فهو يحرص على رسم إطار خاص يبرز فيه معنى كلام الشاعر إبراز رجل فاهم لدقائقه. ولننظر إلى هذين البيتين لنرى كيفية تعبيره عنهما:

فَقضَوا مَنايا بَينهم ثمَّ أصدَروا　　　إلى كلأٍ مستوبلٍ مُتَوَخَم

«يقول فأحكموا وتمموا منايا بينهم أي قتل كل واحد من الحيين صنفا من الآخر، فكأنهم تمموا منايا قتلاهم، ثم أصدروا إبلهم إلى كلأ وبيل وخيم، أي ثم أقلعوا عن القتل والقراع واشتغلوا بالاستعداد له ثانيا كما تصدر الإبل فترعى إلى أن تورد ثانيا، وجعل اعتزامهم على الحرب ثانية والاستعداد لها بمنزلة كلأ وبيل وخيم، وجعل استعدادهم للحرب أولا وخوضهم غمراتها وإقلاعهم عنها زمنا وخوضهم إياها ثانية بمنزلة رعي الإبل أولا وإيرادها وإصدارها ورعيها ثانيا، شبه تلك الحالة بهذه الحالة. ثم أضرب عن هذا الكلام وعاد إلى مدح الذين يعقلون القتلى ويدونها» [35].

في هذا البيت نلاحظ أنه قد التزم بمعنى البيت المباشر خصوصا الشطرة الأولى التي بسطها بسطا يحدد مدلولها، لينتقل إلى صورة الإبل التي أصدرت إلى كلأ وبيل وخيم. والتزامه بمعنى البيت الحرفي في أولى مراحل شرحه سنة سار عليها، فهو يقدم مدلول الألفاظ الحرفي ليتبعها مباشرة بالمدلول الأعمق معيدا تركيب المعنى على ضوء هذا الفهم الجديد، وهذا ما نلاحظه في قوله: «أي أقلعوا عن القتال.. إلخ». ففي هذا البيان، وإن لم يبتعد عن منطوق البيت ومعناه المباشر جسد كلماته المركزة محددا معناها وموضحا اعتمادا على فهمه للرعي والإصدار في صورتهما الحقيقية والرابط بينهما وبين ما أراد الشاعر أن ينقله من هذا التشبيه موضحا بأنه «شبه تلك الحالة بهذه الحالة».

وبيت زهير هذا يحوي فكرة ورأيا محددا جسدته صورة معينة، أراد الشاعر من خلالها أن يوصل فكرة الاستبشاع لهذا الأمر، وهذه من لوازم طريقة زهير التي اصطبغ بها شعره حيث الفكرة المستترة، فهو وإن كان يقصد الجمال الفني فإنه يحرص على الوصول إلى الفكرة النهائية المشبعة برأي معين. لذلك كان الزوزني حريصا على الالتصاق بكلمات زهير مع التعبير عنها بما يتلاءم مع هذا الخط الخاص للشاعر.

أما البيت الآخر فهو بيت لبيد:

مشمولةٍ غُلِثَتْ بنابِت عَرفج كدُخانِ نارٍ ساطعٍ أَسْنَامُها

يقول: هذه النار قد أصابتها الشمال وقد خلطت بالحطب اليابس والرطب الغض كدخان قد ارتفع أعاليها، وسنام الشيء أعلاه، شبه الغبار الساطع من قوائم العير والأتان بنار أوقدت بحطب يابس تسرع فيه النار وحطب غض، وجعلها كذلك ليكون دخانها أكثف فيشبه الغبار الكثيف، ثم جعل هذا الدخان الذي شبه الغبار به كدخان نار قد سطع أعاليها في الاضطرام والالتهاب ليكون دخانه أكثر، وجر «مشمولة» لأنها صفة لمشعلة. وقوله: كدخان نار ساطع أسنامها، صفة أيضا، إلا أنه كرر قوله «كدخان» لتفخيم وتعظيم القصة من مثل:

أرى الموت لا ينجو من الموت هاربه وهو أكثر من أن يحصى(36)

فهذا البيت عبارة عن صورة معبرة سبقتها بعض أطرافها في الأبيات السابقة حيث صور مرور الفصول على هذا العير وهذه الأتان وتعرضهما لريح الصيف الحارة ثم يجسد اندفاعهما إلى الماء في البيت السابق لهذا البيت حيث قال:

فتنازعا سَبطاً يَطيرُ ظِلالُهُ كدُخان مُشْعَلةٍ يُشَبّ ضِرامُها

وقد عبر الزوزني عن معنى هذا البيت الأخير قائلا:

فتجاذبت العير والأتان في عدوهما نحو الماء غبارا ممتدا طويلا كدخان نار موقدة تشعل النار في دقائق حطبها، وتلخيص المعنى: أنه جعل الغبار الساطع بينهما بعدوهما كثوب يتجاذبانه، ثم شبهه في كثافته وظلمته بدخان نار موقدة (37).

من هذا الشرح ينفذ إلى البيت المقصود الذي قدمنا شرحه والذي هو صورة تـؤدي معنى مختلفا في اتجاه التعبير عن بيت زهير صاحب الرأي والحكمـة، لذلك يحاول تجسـيدها ويعبر عنها تعبيـرا يصل إلى القارئ وصـول متذوق وإلمام متمكن وحاذق النظر. لذلك نلاحظ أنه بعد أن يفرغ من شـرح الألفاظ وبيـان معناها بإيجاز وينفذ إلى هـذه الصورة محاولا الوصول إلى أدق جزئياتها ما أمكنه، يدير اتجاه الشـرح ضمن مسـتويات عدة، فيبدأ أولا بشـرح معنى البيت قائلا: «هذه النار... وسـنام كل شيء أعلاه».

فهذا المستوى من شرح المعنى إنما هو محاولة للخروج من إسار ألفاظ لبيـد، فنحن نعـرف أن ألفاظه تمتاز بوعورة آتية مـن خصوصية التعبير عنده، لذلك حاول الشـارح أن يعيد كلام لبيد بأسـلوب مبسط، ولنقل إنه صاغـه بلغة تتلاءم مع مفردات القارئين في عصره، فحين نتفحص كيفية تعبيره نجده قد عبر عن كل لفظ بما يلائمه على هذه الصورة:

«مشـمولة = هـذه النار قد أصابتها الشـمال، غلثـت بنابت عرفج = خلطت بالحطب اليابس والرطب، كدخان نار ساطع أسنامها = كدخان نار قد ارتفع أعاليها، وسنام كل شيء أعلاه».

فهذا تعبير عن الكلمات بلغة مناسـبة ومؤديـة للمعنى ليتجاوزها إلى ما هو أقرب إلى الفنية فيقف وقفة من يملك نظرا جيدا في فهم الشـعر، ملتفتـا إلـى أدق ما في البيت حين قال: «شـبه الغبار السـاطع... الغبار الكثيـف»، فهو هنا قد حدد أول مراحل التشـبيه في المعنى مع وضع اليد على العلة المسـتترة التي قصدها الشاعر ومنها ينطلق إلى تكملة الصورة المركبة والمتجانسة في البيت، ثم جعل هذا الدخان... ليكون دخانه أكثر.

فقد أحاط شـرحه هذا بالصورة وبـيَّن دقائقها وتابعها متابعة واعية، ولعل أبرز مراحل وعيه هذه اللفتة التي ختم بها قوله والتي كشفت انتباهه لما في الصورة من تكرار تمثل في أن الشـاعر جعل الغبار كالنار المشـتعلة التي هبت عليها ريح الشـمال وخلطت بنابت عرفج، وشـبه النار المشتعلة بدخان نار سـاطع أسـنامها، وهذه أيضا صفة من جنس الصفة السابقة، لذلك قال: «وجر مشمولة لأنها صفة.. وهو أكثر من أن يحصى».

فهذه السطور استطاعت أن تجســد الصورة وكشفت عن شارح مالك لناصية المتابعة الدقيقة للصورة الفنية التي جسد فيها لبيد انطلاق الأتان والعيــر واعتكار الغبار تحتها وســطوع ذراته، ممــا يمكننا من أن نقول إن الزوزني وإن انطلق من قاعدة لغوية مشــتركة مع الشراح فإن اهتمامه بما في البيت من طبيعة خاصة جعله يوظف فهمه اللغوي باقتدار للوصول بنا إلى مشارف طبيعة فهم الشعر.

ويبدي الزوزني اهتماما واضحا بالآراء المختلفة والاجتهادات المتعلقة بالقصائــد التي يشــرحها فيعرضها معتصرا أهم ما فيهــا من دون أن يحرص على ذكر الأســماء، فيركز هذه الآراء في سطور وكلمات قليلة ثم يختار ويرجح ويضيف ما يراه متلائما مع فهمه للبيت، ففي شرحه لبيت امرئ القيس:

أغَرَّكِ مني أن حبَّك قَاتِلي   وأنكِ مهما تأمري القلبَ يَفْعَلِ

نجده يقدم لنا مســتويات واتجاهات عدة، فمع اســتعانته المعقولة بما ورد في مصادره نجده يبدأ بشــرح المعنى شرحا حرفيا لا محل فيه للاختلاف مع بيان الاســتفهام البلاغي والاستشــهاد، يقول: «يقول قد غرك منــي كون حبك قاتلي وكون قلبي منقادا لــك بحيث مهما أمرته بشيء فعله..» (38).

فقد حدد الاتجــاه العام للمعنى بأقل قدر مــن الكلمات ليعود إليه في صورة أكثر تفصيلا وابتعادا عن الحرفية المباشرة فيقول: «وقيل بل معناه: قد غــرك مني أنك علمت أن حبك مذلي. القتل: التذليل، وأنك تملكين فؤادك فمهما أمرت قلبك بشــيء أســرع إلى مرادك فتحسبين أني أملك عنان قلبي كما ملكت عنان قلبك حتى يسهل علي فراقك كما سهل عليك فراقي».

فهــذه النظرة بعدت عن الحرفية فــي المعنى إلى الإمكانات القائمة لتوجيه الفهم، فقد اتجه شــرحه لكلمــة «قاتلي» لا على حقيقة معناها بل على دلالته عند العاشــقين وهو التذليل، فعلى ضوء هذا الفهم لهذه اللفظــة من جهــة وللإمكان القائم فــي البيت نفســه أدار المعنى على ركيزتين هما:

1 - حبك مذل لي.
2 - أنت تملكين فؤادك.

وهــذه المقارنة بين وضعين من أوضاع القلب أسـلمته إلى تلمس نقطة دقيقة هي الفرق بين قلبين، قلبه المأمور وتوهمها أنه يملك قلبه قياسا على أنهــا مالكة لقلبها، وهذا يوصل إلى نتيجة أخرى هي توهمها بأنه يســهل عليه فراقها كما سهل عندها فراقه.

وهناك رأي آخر لصيق بالمعنــى الظاهر بينه قائلا: «ومن الناس من حمله على مقتضى الظاهر وقال: معنى البيت: أتوهمت وحسبت أن حبــك يقتلني وأنك مهما أمرت قلبي بشــيء فعله؟ قال: يريد أن الأمــر ليس على ما خيل إليــك، فإني مالك زمــام قلبي»، ولا يقف الزوزني هنــا موقف من يعرض الرأي فقط ولكنه يدلي برأيه قائلا: «والوجــه الأمثل هو الوجــه الأول، وهذا القول أرذل الأقوال لأن مثل هذا الكلام لا يستحسن في النسيب بالحبيب»، فهو أولا يرجح الرأي الأول لأنه المنسجم مع نوعية العلاقة بين محب ومحبوبته، لذلك جاء تعليقه العام على تنافي هذا القول مع أسـلوب النسيب عند القدماء، حيث المحب يكون خاضعا لحبيبته مذلا نفســه لها وهذا ما يوحي به الشرح الأول.

وتعليقــه هذا يرد على ما ذكره النقاد العرب وعابوه على امرئ القيس حين قالوا: «إذا كان هذا لا يغر فما الذي يغر»، ففي تفســيره الأول يزيل عــن بيت امرئ القيس هذا الفهم. لذلــك رجحه لأنه رأى فيه تعبيرا أكثر نفاذا في الغزل.

لكن هذا الفهم قد يصطــدم مع معنى البيت التالي الذي يدعوها فيه إلى أن تسل ثيابه من ثيابها إذا ساءتها منه خليقة، يقول:

وان تكُ قد ساءتكِ منيَّ خَليقةٌ فسلِّي ثيابي مِنْ ثيابِكِ تَنْسُل

لكن الشــارح الواعي المركز على اتجاهات المعنــى ودلالتها قادر على أن يجعل الرأي الذي ســاقه مطردا ومنسجما مع سياق الأبيات المتتاليــة، لذلك قــدم معنى هذا البيــت الأخير قائــلا: «وقال: إن ساءك شــيء من أخلاقي فاستخرجي ثيابي من ثيابك أي ففارقيني

وصارميني كما تحبين، فإني لا أوثر إلا ما آثرت، ولا أختار إلا ما اخترت لانقيادي لك وميلي إليك، فإذا آثرت فراقي آثرته، وإن كان سبب هلاكي وجالب موتي» [39].

شرح هذا البيت يؤكد اطراد التفسير الذي قدمه على الآخر وإن كان هذا الاتجاه في التفسير يبتعد قليلا عن المعنى اللصيق للبيت ولكنه يقترب من المفهوم الشائع الذي يظهر العاشق مستسلما لحبيبه خاضعا له مستجيبا لرغباته.

وقد قدم لنا مستويين من الفهم متقاربين في مؤداهما العام ولكنهما يختلفان في بعض التفاصيل الدقيقة، وهذا ما نلاحظه مثلا في بيت عنترة:

هَلْ غَادَرَ الشُّعراءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ ... أمْ هَلْ عَرفْتَ الـدارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ[40]

ففي شرحه لهذا البيت نظر إلى الاستفهام الذي صدر به وبالتالي تصدر القصيدة كلها، ومس جزءا أصيلا من تركيب القصيدة العربية الجاهلية، فالأثر الذي تركه هذا الاستفهام ينعكس على فهم البيت، لذلك يقدم الشرح المتلائم مع مستويات المعاني المختلفة، يقول: «هل تركت الشعراء موضعا مسترقعا إلا وقد رقعوه وأصلحوه؟ وهذا استفهام يتضمن معنى الإنكار، أي لم يترك الشعراء شيئا يصاغ فيه شعر إلا وقد صاغوه فيه»، فهذا هو اتجاه المعنى العام فقد وجهه النظر إلى طبيعة هذا الاستفهام البلاغي.

وينفذ بعد ذلك إلى التعبير عن المعنى الذي يقدمه تبعا للتفسير اللغوي لكلمة «متردم» الذي قدمه في صدر كلامه وهو الواهي، والتردم أيضا مثل الترنم وهو ترجيع الصوت مع تحزن، فهذان التفسيران اللغويان مقبولان ومنسجمان مع طبيعة البيت، لذلك قال مراعيا هذين الوجهين: «وتحرير المعنى: لم يترك الأول للآخر شيئا، أي سبقني من الشعراء قوم لم يتركوا لي مسترقعا أرقعه ومستصلحا أصلحه. وإن حملته على الوجه الثاني كان المعنى: إنهم لم يتركوا شيئا إلا ورجعوا نغماتهم بإنشاء الشعر وإنشاده في وصفه ورصفه...».

إن هذين المثالين قدما لنا الكيفية التي كان الزوزني يشـرح بها أبيات القصيدة مستحضرا أهم ما قيل ومقدما الاحتمالات الممكنة معتمدا علـى الفـهم المنفتح لدور الكلمـات والتراكيب في الموقف العام للقصيدة.

وهـذا لا يعني أن الزوزني حريص على حشـد كل الآراء والاجتهادات المختلفة، فمن سـمات شـرحه المتميزة قدرته على التركيز في أداء المعنى سـواء في إطالته الاضطرارية التي تدفعـه إليها حاجة البيت أو محاولته الجيدة في التعبير عن بعض الأبيات بتركيز واضح، مع إيصال جانب مهم أراد إبرازه والإشارة إليه، فيقدمه في أقل الكلمات وأكثرها نفاذا إلى المراد منه، فيقول مثلا موضحا بيت لبيد:

اسْهَلتُ وانتصَبَت كجِذع منيفةٍ   جَـرْداءَ يحصَرُ دُونَها جُرّامُها

وانتصبـت الفرس أي رفعت عنقها، كجذع نخلة طويلة عالية تضيق صدور الذين يريدون قطع حملها لعجزهم وضعفهم عن ارتقائها، شبه عنقهـا في الطـول بمثل هذه النخلة، وقوله: كجـذع منيفة، أي كجذع نخلة منيفة (41).

ففي هذا الشـرح الوجيز الذي تقيد فيه بمفهوم الألفاظ المباشر عبر عن معنى البيت تعبيرا بسـيطا بأسـلوب فني مقبول وقـد ربطه بالبيت السابق له حتى تتم حلقات الفهم مع المحافظة على التركيز.

ويمكن أن نضع بجانب هذا البيت بيتا آخر للبيد أيضا سـلك الزوزني السـلوك نفسه في شـرحه مع المحافظة على التركيز، فيقول تعليقا على هذا البيت:

أوَ ملمعٌ وَسَقَتْ لأحقَبَ لاحَهُ   طَرْدُ الفُحولِ وضَربُهَا وكِدامُها

يقـول: إنها صهباء أو أتان أشـرفت أطباؤها باللـبن وقد حملت تولبا لفحـل أحقب قد غير وهزل وذلـك الفحل طرده الفحـول وضربه إياها وعضه أو طرد الفحول وضربها وعضها إياه.

وتلخيص المعنى: أنها تشـبه في شدة سـيرها هذه السحابة أو هذه الأتان التي حملت تولبا لمثل هذا الفحل الشديد الغيرة عليها فهو يسوقها سوقا عنيفا (42).

فقد جمع هنا العناصر المكونة للشـــرح مع مراعـــاة اختلاف الألفاظ، وحافظ كذلك على ارتباط البيت بما سبقه، خصوصا أن الشاعر قد انتقل من وصف ناقته بالصهباء إلى وصفها بالأتان ذات الفحل الشـــديد الغيرة. فتركيزه وإيجازه لم يســـقط شيئا من أساسيات فهم البيت بل إنه قربه في صياغة محددة ودقيقة.

ومثـــل هذا النوع من الشـــرح المركز نماذج كثيرة غنية بما تشـــيعه من إشـــباع معقول لاتجاه البيـــت ومعناه، بل إنه يلتمـــس أدق الأجزاء ويحدد إطار الصورة المرسومة في البيت مع ما قد يكون فيها من دقة وغرابة كما نلاحظ في شرحه لبيت طرفة الذي يصف فيه آثار النسع على الناقة:

كأنَّ عُلوبَ النسعِ في دَاياتِها مَـوارِدَ من خَلْقاءَ في ظَهرِ قَرْدَدِ

يقـــول: إن آثار النســـع في ظهر هذه الناقة وجنبيهـــا نقر فيها ماء من صخرة ملساء في أرض غليظة متعادية فيها وهاد ونجاد. شبه آثار النسع أو الأنساع بالنقر التي فيها الماء في بياضها، وجعل جنبها صلبا كالصخرة الملساء، وجعل خلقها في الشدة والصلابة كالأرض الغليظة (43).

ففي هذا الشـــرح المركز تعبير عن المعنى في صورته المباشرة من دون توجيه خارجي بعيد، ثم يعقب هذا كله بالدخول في مجال التعبير البلاغي إذ يجس التشبيه مبينا من خلاله الزاوية الخاصة التي قصدها الشاعر.

ونلاحظ كذلك في هذه الأمثلة كلها ســـهولة التعبير وبســـاطته ونفاذه إلى المراد في يســـر مع المحافظة على الترتيب في حلقات المعنى المترابطة إذ تســـلمنا كل جزئية إلى ما يليها وهكذا، فلا يجد القارئ أي مشـــقة في المتابعة والفهم.

ونلمس كذلك وعيه بالجوانب النفســـية فيشـــير إليها إشـــارة المدرك لهـــا المحيط بجوانبها، وهذه ثلاثـــة أمثلة توضح هذا الإدراك: المثال الأول وشرحه لبيت امرئ القيس:

ألا أيُها اللَّيلُ الطَّويل ألاَ انْجَلِ بصبحٍ وما الإصباحُ منكَ بأمثَلِ

يقول: لما ضجر بتطاول ليله خاطبه وســـأله الانكشاف، وخطابه ما لا يعقل يدل على فرط الوله وشـــدة التحير، إنما يستحسن هذا الضرب في النسيب والمراثي وما يوجب حزنا وكآبة ووجدا وصبابة (44).

المثال الثاني شرحه لبيت زهير:

تَبصَّر خليلي هَل تَرى من ظعائنٍ تَحملنَ بالعَلياءِ منْ فوقِ جُرْثُم

«يقــول: فقلت لخليلي: انظر يا خليلــي هل ترى في الأرض العالية من فوق هذا الماء نســاء في هوادج على إبل؟ يريد أن الوجد برح به والصبابة ألحّت عليه حتى ظن المحال لفرط ولهه، لأن كونهن بحيث يراهن خليله بعد مضي عشرين سنة محال» [45].

والمثال الثالث بيت لبيد:

فوقفتُ أسألَها وكيف سؤالُنا صُمّا خوالدَ ما يبين كلامُها

«فوقفت أســأل الطلول عن قطانها وســكانها، ثم قال: وكيف ســؤالنا حجــارة صلابا بواقي لا يظهر كلامها، أي كيف يجدي هذا الســؤال على صاحبه وكيف ينتفع به السائل؟ لوح إلى أن الداعي إلى هذا السؤال فرط الكلف والشغف وغاية الوله، وهذا مستحب في النسيب والمرثية لأن الهوى والمصيبة يدلهان صاحبهما» [46].

فهذه اللمســات، وإن حكمتهــا النظرة المنطقية للمعنــى، فإنها حوت نظرات نفسية دقيقة جديرة بالاعتبار.

وقــد تبع هذا إلغاء كل ما لا يتعلق بالبيت تعلقا مباشــرا، ويتضح هذا من إلغائه الشــواهد الكثيرة والأسماء والإشــارات العامة إلا القليل المعبر المفيد مكتفيا بالمثال الواحد أو المقولة الواحدة. فهو في استشهاده بالقرآن الكريم والحديث والشــعر لا تختلف دوافعه عن دوافع غيره من الشــراح، ولذلك اتفق معهم في كثير من الشــواهد وإن تفــرد بعدد منها، لكن هذا الاتفاق أو الاختلاف لا يغير حقيقة واضحة في شــرحه وهي حرصه على أن يكون دور الشاهد واضحا، مكتفيا بالقليل الذي يعبر عن وجهة نظره.

وفي اســتخدامه الشــواهد المختلفة يدور في المحاور المعروفة نفسها التي تتناول الفهم اللغوي من شرح مفردات أو تراكيب لغوية، وهذه الأمثلة التي تقدم لنا كيفية اســتفادته من الشواهد وهي شواهد تفرد شرحه بها،

أ - شــاهد على شــرح معنى لفظ: مثلا كلمة القاتل بمعنى المذل «والقتل التذليل، ومنه قولهم: قتلت الشــراب إذا قللت غرب ســورته بالمزاج» ومنه قول الأخطل:

فقلت اقتلوها عنكم بمزاجها وحَبَّ بها مقتولةً حين تقتلُ

وقال حسان:

إنَّ التي ناولَتني فرددتُها قُتِلتْ- قُتِلْتَ- فهاتها لم تُقتلِ[47]

ب - شاهد على الحذف مع دلالة الكلام عليه:

يقول: وقوله: «بأمراس كتان» يعني ربطت، فحذف الفعل لدلالة الكلام على حذفه، ومنه قول الشاعر:

مسنا من الآباء شيئاً فكلنا إلى حسَبٍ في قومه غير واضع

يعني: فكلنا يعتزى أو ينتمي أو ينتسب إلى حسب، فحذف الفعل لدلالة باقي الكلام عليه [48].

جـ - شاهد على مجيء هل بمعنى قد:

«هل أقسمتم أي قد أقسمتم»، ومنه قوله تعالى: «هل أتى على الإنسان» [49]. أي قد أتى، وأنشد سيبويه:

سائل فوارس يربوع بشدتنا أهَلْ رأونا بسفح القُفّ ذى الأكَم

أي قد رأونا، لأن حرف الاستفهام لا يلحق حرف الاستفهام [50].

ومثل هذا مجيء أم بمعنى بل:

في معرض شرحه لبيت عنترة:

هَلْ غادَرَ الشُّعراء مِنْ مُتردَّم أمْ هَلْ عَرفْتَ الـدَّارَ بَعْدَ توهم

وأم هاهنا معناه: بل أعرفت، وقد تكون «أم» بمعنى «بل» مع همزة الاستفهام كما قال الأخطل:

كَذَبتْكَ عينُك أم رأيت بواسط غلسَ الظلامِ من الرَّبابِ خيالا

أي بل رأيت، ويجوز أن تكون «هل» هاهنا بمعنى قد كقوله عز وجل: «هل أتى على الإنسان» [51].

د - وقد يقارن معنى البيت بغيره من الأبيات لشاعر من عصر متأخر على نحو ما نرى في شرحه لبيت زهير:

وإنَّ سفاهَ الشَّيخ لاحِلْمَ بعدَهُ وإنَّ الفَتَى بعد السَّفاهة يحلُمِ

إذ يقول: ومثله قول صالح بن عبدالقدوس:

والشيخُ لا يتركُ اخلاقَه　　　حتى يوارى في ثرى رمسه[52]

هـ - استشــهاد على ضرورة: ومثاله بيت زهير حين سكن كلمة العوالي في قوله:

وَمَن يعْصِ أطرافَ الزِّجاج فإنَّه　　　يُطيعُ العوالي رُكِّبتْ كلَّ لهْذم

يقـول: يطيع العوالي بفتح الياء، لكنه ســكن الياء لإقامة الوزن وحمل النصب على الرفع والجر لأن هذه الياء مسكنة فيهما، ومثله قول الراجز:

كأنَّ (ايديهنّ) بالقاع القَرِق　　　أيدي جوارٍ يتعاطين الوَرِق[53]

وهذه الملاحظة واردة عند ابن الأنباري كما بينا من قبل ولكن الزوزني أضاف من عنده هذا الشاهد.

وهناك نوع آخر من الشــواهد أخذها من الشراح السابقين، مثلا جاء في سياق شرحه لقول عنترة:

يَنباعُ مِنْ ذِفرَى غضوبٍ جَسْرةٍ　　　زيَّافــةٍ مثــلِ الفَنيــقِ المكــدَّم

أراد «ينبــع» فأشــبع الفتحة لإقامة الوزن فتولدت من إشــباعها ألف، ومثله قول إبراهيم بن هرمة: «من حوثما سلكوا أدنو فانظور» [54].

وفي هذه المحاور يدور استشــهاد بالقرآن الكريم، فهو يشير مثلا إلى خروج لفظ الحرث عن معناه اللغوي وهو إصلاح الأرض وإلقاء البذور فيها واستعارته للسعي والكسب مثلما جاء في بيت امرئ القيس:

كِلانَا إذا ما نالَ شيئاً أفاتهُ　　　ومَنْ يحترث حرثِي وحرْثَكَ يهْزِلِ

ويستعين على هذا بقوله تعالى: «من كان يريد حرث الآخرة» [55]، حيث خرج اللفظ عن حده اللغوي المادي إلى المعنوي.

ومثل هذا ما نراه في بيت عمرو بن كلثوم:

ألا لا يَجْهلن أحَدٌ عَلينا　　　فَنجْهـلَ فـوقَ جهْـلِ الجَاهِلينا

فيتحدث عن تســمية الجهل جهلا أنه «لازدواج الكلام وحسن تجانس اللفــظ، كما قال اللــه تعالى: «الله يســتهزئ بهم» [56] وقــال الله تعالى: «وجزاء ســيئة ســيئة مثلها» [57]، «ومكروا ومكر الله» [58] وقال جل وعلا: «يخادعون الله وهو خادعهم» [59] ســمى جزاء الاســتهزاء والسيئة والمكر

والخداع استهزاء وسيئة ومكرا وخداعا لما ذكرنا [60]. فاستشهاداته تدور في محاور فتح آفاق التعبير ليخرج من محدودية وإشارية اللغة إلى بعدها الفني التعبيري من خلال استدعاء النصوص العالية، وكثير منها كان يدور في الكتب السابقة أو المعاصرة له».

ويحسن هنا أن نشير إلى أن الشارح كان يتابع تطورات القصيدة الداخلية واعيا لتطور المعنى وراصدا حركته بحيث يلم الأطراف التي تبدو متناثرة، حتى يبين التطور الحادث في القصيدة ويحدد نظامها العام، وتستطيع أن ترى مثلا لذلك في شرحه لبيت امرئ القيس:

وليلٍ كَموْجِ البَحرِ أرْخى سُدُولَهُ　　　عليَّ بأنواعِ الهُمُومِ لَيبتلي

فيقول بعد أن شرح هذا البيت: «لما أمعن في النسيب في أول القصيدة التي هنا انتقل منه إلى التمدح بالصبر والجلد» [61].

وهذه الإشارة البسيطة المنبهة إلى حركة التطور في القصيدة قد تأخذ حيزا أكبر حين يجد أن هناك ضرورة لبيان الخطوط الرئيسية التي تسير عليها القصيدة وهذا ما نلاحظه مثلا في ثنايا شرحه لبيت امرئ القيس أيضا.

وَقدْ اغتدى والطَّيرُ في وكُناتها　　　بِمُنجَرِدٍ قَيْدِ الأوابدِ هَيكلِ

فبعد أن تابع أجزاء البيت بدقة وأعطاه حقه من الشرح ربطه بحلقات القصيدة المتتالية وركز مسارها الرئيسي: يقول: «وتحرير المعنى أنه تمدح بمعاناة دجى الليل وأهواله ثم تمدح بتحمل حقوق العفاة والأضياف والزوار، ثم تمدح بطي الفيافي والأودية ثم أنشأ الآن يتمدح في الفروسية» [62].

الملاحظات البلاغية

حرص الزوزني على إكساب شرحه الصبغة الفنية، وقد عني عناية خاصة بهذا الجانب وهذا ما يمكن لمسه في مواقع كثيرة من شرحه، وقد حاول جاهدا استقصاء جوانبها المختلفة حتى يعطيها حقها من البيان ليتضح مداها المتميز في البيت، حتى أنه أحيانا يقصر شرحه أو أكثره على بيان صفة معينة مثلت محورا أساسيا في البيت كما نلاحظ في وقفته المطولة أمام قول امرئ القيس.

كَبِكْرِ المُقاناةِ البَيَاضِ بصفْرةٍ غَذَاها نميرُ الماءِ غيرُ المحلَّل

فيقول مجملا آراء الأئمة من قبله: ثم إن للأئمة في تفسير البيت ثلاثة أقوال:

إن المعنى: كبكر البيض الذي قوني بياضها بصفرة، يعني بيض النعام وهو بيض تخالط بياضه صفرة يسيرة، شبه لون العشيقة بلون بيض النعام في أن في كل منهما بياضا خالطته صفرة، ثم رجع إلى صفاتها فقال: غذاها ماء نمير عذب لم يكثر حلول الناس عليه فيكدره ذلك، يريد أنه عذب صاف، وإنما شرط هذا لأن الماء من أكثر الأشياء تأثيرا في الغذاء لفرط الحاجة إليه، إذا عذب وصفا حسن موقعه في غذاء شاربه. وتلخيص المعنى على هذا القول أنها بيضاء يشوب بياضها صفرة، وقد غذاها ماء نمير عذب صاف، والبياض الذي شابته صفرة أحسن ألوان النساء عند العرب.

والثاني: إن المعنى كبكر الصدفة التي خولط بياضها بصفرة، وأراد ببكرها درتها التي لم ير مثلها، ثم قال: قد غذا هذه الدرة ماء نمير، وهي غير محللة لمن رامها لأنها في قعر البحر لا تصل إليها الأيدي. وتلخيص المعنى على هذا القول أنه شبهها في صفاء اللون ونقائه بدرة فريدة تضمنتها صدفة بيضاء شابت بياضها صفرة، وكذلك لون الصدفة، ثم ذكر أن الدرة التي أشبهتها حصلت في ماء نمير لا تصل إليها أيدي طلابها، وإنما شرط النمير، والدر لا يكون إلا في الماء الملح، لأن الملح له بمنزلة العذب لنا إذ صار سبب نمائه كما صار العذب سبب نمائنا.

والثالث أنه أراد: كبكر البردي التي شاب بياضها صفرة، وقد غذا البردي ماء نمير لكم يكثر حلول الناس عليه وشرط ذلك ليسلم الماء من الكدر، وإذا كان كذلك لم يغير لون البردي، والتشبيه من حيث إن بياض العشيقة خالطته صفرة كما خالطت بياض البردي [63]. فقد تحكمت هذه الصورة المتميزة في اتجاه فهم البيت الذي أفرد له جل شرحه، فهذا التشبيه هو المحور الذي دار حوله المعنى، لذلك يحاول جاهدا أن يوضح

جوانبه وأن يربطها بالاحتمالات الممكنة التي تجسد ما أراد الشاعر أن يقوله فيها، وبالتالي أعطى كل اتجاه في الفهم حقه بحيث استوت الصورة المرادة بأحسن وجه.

وقد يقف أحيانا أمام لمسة رقيقة ودقيقة أشاعها الشاعر في بيت من أبياته فيحاول أن يتابعها ما أمكنه ذلك كما في بيت لبيد:

وتُضيء في وجهِ الظَّلامِ مُنيرةً   كَجُمانةِ البَحْرِي سُلَّ نظامُها

«يقول وتضيء هذه البقرة في أول ظلام الليل كدرة الصدف البحري أو الرجل البحري حيث سل النظام منها، شبه البقرة في تلألؤ لونها بالدرة، وإنما خص ما يسل نظامها إشارة إلى أنها تعدو ولا تستقر كما تتحرك وتتنقل الدرة التي سل نظامها، وإنما شبهها بها لأنها بيضاء متلألئة ما خلا أكارعها ووجهها» (64).

والزوزني حريص أيضا على متابعة الأسلوب البلاغي العام فيستخدم ما اصطلح عليه النقاد والشراح من حديث عن فنون البلاغة داخل هذه القصائد فنجده يكثر من الإشارة إلى التشبيه والاستعارة على وجه أخص مع مس بسيط جدا لبقية الفنون الأخرى (65).

وفي حديثه عن التشبيهات والاستعارات يبرز اهتمامه الخاص بهما، فهو لا يكتفي بالبيان السريع العام كما يحدث عند الشراح اللغويين ولكنه يحاول جاهدا أن يعبر عن هذه الفنون تعبيرا ملما ومبينا أجزاءها واتجاه المعنى فيها بإيجاز، فيقدم ما اشتهر من فنون بلاغية في المعلقات، فنلاحظ مثلا إشارته إلى التشبيهات الأربعة في بيت امرئ القيس:

له أيطلاَ ظبْيٍ وساقا نَعامةٍ   وارخاءُ سِرْحانٍ وتقريبُ تتفُلِ

لكنه في تعرضه لهذا البيت يحاول الخروج عن عباراتهم المقتضبة فيحدد كل جانب بما يشاكله فيقول: «شبه خاصرتي هذا الفرس بخاصرتي الظبي في الضمر، وشبه ساقيه بساقي النعامة في الانتصاب والطول، وعدوه بإرخاء الذئب، وتقريبه بتقريب ولد الثعلب، فجمع أربعة تشبيهات في هذا البيت» (66).

ومن الأمثلة القريبة من هذا إشارته إلى التشبيه في بيت طرفة:

وفي الحي أحوى ينفض المرد شادن   مظاهر سمطى لؤلؤ وزبرجد

«يقول: وفي الحي حبيب يشــبه ظبيا أحوى في كحل العينين وسمرة الشــفتين فــي حال نفض الظبــي ثمر الآراك لأنه يمــد عنقه في تلك الحال، ثم صرح بأنه يريد إنســانا فقال: قد لبس عقدين أحدهما من اللؤلؤ والآخر من الزبرجد.. شــبهه بالظبي في ثلاثة أشــياء: في كحل العينين، وحوة الشــفتين، وحسن الجيد، ثم أخبر أنه متحل بعقدين من لؤلؤ وزبرجد» (67).

وهذا التفصيل الواضح المبسط تبرز أهم ملامحه حينما يسوقه ضمن إجماله العام لمعنى البيت الذي يقوم على ما فيه من تشبيهات معبرة تشير إلى معنى ضمن الســياق، فيجس تشــبيهات الشاعر ويحاول أن يصل إلى مستوياتها المختلفة، فمثلا في شرحه لبيت امرئ القيس:

فأدبرنَ كالجزْعِ المفصلِ بَيْنهُ　　　بجيدِ معمٍ في العشيرة مُخْوَلِ

«يقــول: فأدبرت النعاج كالخــرز اليماني الذي فصــل بينه بغيره من الجواهــر في عنق صبي كرم أعمامه وأخواله، شــبه بقر الوحش بالخرز اليماني لأنه يســود طرفه وكله أبيض، وكذلك بقر الوحش تسود أكراعها وخدودها وجميعها أبيض، وشــرط كونه فــي جيد معم مخول لأن جواهر قلادة مثل هذا الظبي أعظم من جواهر قلادة غيره، وشرط كونه مفصلا لتفرقهم عند رؤيته (68).

ففي هذا الشــرح حــاول بعد أن أجمــل المعنى العــام أن يتابع أجزاء التشــبيه مع بيان سبب اختيار كل زاوية من زواياه، فاختيار الخرز اليماني لأنه جمع الســواد والبياض فطرفه أســود وجميعه أبيــض والبقر كذلك، فهو هنا معني ببيان التناســب والتقابل بين المشــبه والمشبه به، ويتابع هذا التفصيل مســلطا شروط الاحتراز التي وضعها الشاعر وما تعنيه، فشرط المعم المخول ينعكس على نوعية القلادة، وشــرط كونه مفصلا لأن المشبه، وهو البقر، متفرق وهكذا.

فهــذا البــيان والاســتطراد وراءه شــارح لا يكتفي بالإشــارة العامة كما فعل الشــرّاح من قبله فقد حــرص على الوقوف أمام هذه الجوانب الفنية المختلفة وفصلها تفصيل من يعرف أثرها في اتجاه المعنى.

وهذه المحاولة في الإلمام بالمنطق الداخلي لسير التشبيه عند الشاعر أو السبب الكامن وراء اختيار هذه الزاوية دون تلك نجدها منبثة في شرحه تطول وتقصر، ولعله كان يقف عند البوابة الفاصلة بين الفهم الفني والغوص وراء الدقائق والتقسيمات المنطقية التي سادت عند البلاغيين، وهو أقرب إلى الأول مع وجود بوادر الصبغة العقلية البحتة التي انتظمت البلاغيين، فمثلا نراه في بيت لطرفة يتابع ا لخط الذي وضح في البيت السابق وذلك حينما راح يبين التشبيه فيه:

وتَبْسِمُ عنْ ألمى كأنَّ مُنَوِّرا   تَخلَّلَ حُرَّ الرمْل دِعصٌ له نَدِ

«يقول: وتبسم الحبيبة عن ثغر ألمى الشفتين كأنه أقحوان خرج نوره في دعص ند، يكون ذلك الدعص فيما بين رمل خالص لا يخالطه تراب، وإنما جعله نديا ليكون الأقحوان غضنا ناضرا، شبه به ثغرها، وشرط لمى الشفتين ليكون أبلغ في بريق الثغر، وشرط كون الأقحوان في دعص ند لما ذكرنا [69].

فواضح هنا أنه يحاول جاهدا تفسير جمال البيت، وهو وإن اكتفى بالنظرة التي حكمتها ضوابط العقل المنطقي، فإن هذا لم يحل دون تعبيره عن أوجه التشبيه تعبيرا معقولا مفيدا.

وهذه المحاولة تعاضدها محاولات أخرى مفيدة حين يفصل فيها تفصيلا واضحا، ويضع أمام القارئ الاتجاه الذي سار فيه الشاعر موضحا ما كان يحاوله دائما في الاقتراب من دوافع اختيار هذا التشبيه، فيشبعه تفصيلا مفتتا أجزاءه ليستطيع تركيبها على أساس ما قدمه له من معلومات، كما نلاحظ في شرحه لهذا البيت لطرفة:

وكرّي إذا نادى المُضَافُ محنَّباً   كَسيدِ الغضى، نبهْتَهُ، المتورِّدِ

فيقول بعد أن شرح المعنى العام: «ثم شبه فرسه بذئب اجتمع له ثلاث خلال إحداها كونه فيما بين الغضى، وذئب الغضى أخبث الذئاب، والثانية إثارة الإنسان إياه، والثالثة ورده الماء، وهما يزيدان من شدة العدو» [70].

في هذا النص أحس الشارح أن الشاعر أراد أن يجسد حالة التوثب والاندفاع فاختار نموذجا يحقق هذا وهو ذئب الغضى الذي وفر فيه من الشروط ما يجعل تصور ما يريده ممكنا لمن عرف هذه الحالة

مــن الذئب، لذلك جاءت محاولته عبارة عن إعادة تركيب هذا التشــبيه المتحرك على ضوء الحالات المتعددة التي عرضها الشاعر وأثر كل منها في الحالة العامة المترتبة بعد توافر هذا الوضع الخاص.

ومــن ذلك ما نراه فــي هذا التقصي الدقيق للتشــبيه الغريب الذي ســاقه عنترة في حديثه عن ناقته وتشــبيهها بالظليــم الذي تأوي إليه صغاره فيقول:

تأوي له قُلُص النَّعام كما أوَتْ　　　حِـزَقٌ يمانيـةٌ لأعجـمَ طِمْطِم

«يقول: تأوي إلى هذا الظليم صغائر النعام كما تأوي الإبل اليمانية إلــى راع أعجم عيي لا يفصح، شــبه الظليم في ســواده بهذا الراعي الحبشــي، وقلص النعام بإبل يمانية لأن السواد في إبل اليمانيين أكثر، وشــبهها بأوي الإبل إلى راعيها، ووصفه بالعي والعجمة لأن الظليم لا نطق له» (71).

فهــذا المثال ينضم إلى ســابقه في محاولته تحديد التشــبيه بدقة واســتقصاء مــع التفســير الواضح للجهــة التي أرادها الشــاعر مع محاولته الدائبــة لتعيين الجزئيات المختلفة والمتشــاكلة والمتقابلة بين المشــبه والمشــبه به، فحدد أولا المعنى المباشــر للبيت ثم عين كل جزء من التشــبيه، فالظليم يقابله الراعي الحبشي وقلص النعام تقابل الإبل اليمانية مع تعيين صفة السواد المتوافرة في إبل اليمانيين. وهكذا يتابع الأجزاء بحيث نخرج مع ختام قوله وقد استوت صورة التشبيه واضحة في الأذهان، محققا بهذا معنى النظرة الفنية للنص التي تعنى أساســا بصوره وتراكيبه واتجاه معناه وحدود ألفاظه. وتطرد بعد ذلك إشاراته إلى التشــبيه ضمن هذه الخطوط التي بيناها وهي تتراوح بين البسط والاكتفاء بأقل الإشارات (72).

ولا تخرج إشــارته ونظرته للاســتعارة عن هــذا الخط، حيث كان يحــاول أن يعين اتجاههــا فهي جزء من كل يوضــح المعنى ويعين على تصوره والإحســاس به، مــع محاولة تلمس الخاطر الــذي كان يحكم الشــاعر حين أنشــأها، فها هو يشير إلى الاســتعارة في ثلاثة أبيات متعاقبة لعمرو بن كلثوم:

وَقَدْ هَرتْ كِلابُ الحَي منَّا   وَشَذبْنَا قَتَادَةَ مَنْ يَلينا
مَتَى نَنْقُلْ إلى قوم رحانا   يَكونَوا في اللقاءِ لها طَحينا
يَكونُ ثِفالُها شَرْقِيَّ نَجْدِ   وَلهوتُها قُضاعَةَ أَجْمَعِيْنَا

فيقول في سياق كلامه عن البيت الأول: «استعار لفل الغرب وكسر الشوكة تشذيب القتادة».

وفي شرح البيت الثاني يقول: «لما استعار للحرب اسم الرحى استعار لقتلاها اسم الطحين».

أما البيت الثالث فيقول فيه: «يقول: تكون معركتنا الجانب الشرقي من نجد وتكون قبضتنا قضاعة أجمعين، فاستعار للمعركة اسم الثفال وللقتلى اسم اللهوة ليشاكل الرحى الطحين» (73).

فهذه الإشارات إلى الاستعارة وإن لم يهتم بمتابعتها متابعة تفصيلية فإن عبارته الموجزة أفادت كثيرا وساعدت على الوصول إلى موضع الاستعارة في المثال الأول، ولكنه في المثالين الآخرين اهتم بالمشاكلة في الاستعارة، فقد بين استعارة الشاعر الرحى للحرب وقد ترتب على هذا أن استعار لقتلاهم الطحين، وفي المثال الثالث الذي تناسب فيه كلمة الثفال مع اللهوة، لذلك حرص على الإشارة إلى أن هذا الاتجاه فرضته المشاكلة في الاستعارة حتى تطرد عنده.

ومثل هذا التحديد الذي يقدمه في تفسيره لاستعارة امرئ القيس:

كأنَ ثبيراً في عرانين وَبْلِهِ   كبيرُ أناسٍ في بجادٍ مُزَمّلِ

فيقول: « .. ثم استعار العرانين لأوائل المطر لأن الأنوف تتقدم الوجوه» (74). ومثل هذا محاولته تحديد الاستعارة وتجانس أطرافها في سياق شرحه لبيت لبيد:

صَادَفْن منها غِرةً فاصَبنْها   إنَّ المَنايا لا تَطيشُ سِهامُها

« .. ثم قال: إن الموت لا تطيش سهامه، أي لا مخلص من هجومه، واستعار له سهاما واستعار للأخطاء لفظ الطيش، لأن السهم إذا أخطأ الهدف فقد طاش عنه» (75).

وقد يعرض للاستعارة من أبسط جوانبها فيلاحظ خروج معنى لفظ عن معناه المباشر إلى دلالة معينة داخل البيت، فينبه إلى هذا الاتجاه تنبيها عابرا يعين على الفهم وإن لم يفصل تفصيلا واضحا، مثلا شرحه لكلمة الحبائل في قول لبيد:

أو لَمْ تكن تدري نَوارُ بأنّني وصّال عَقْدِ حبائلٍ جَذَّامها

«الحبائل: جمع الحبالة وهي مستعارة للعهد والمودة هاهنا» (76).

في هذا المجال قد يشير إلى استخدام عام عند العرب في الاستعارة حين يرتبط المعنى بلفظ من الألفاظ ويكثر الاستخدام حوله، فيقول مثلا حول هذا البيت لعمرو بن كلثوم:

فإنَّ قنَاتنَا يا عمروُ أَعْيَتْ عَلى الأعداءِ قَبلَكَ أنْ تَلينا

والعرب تستعير للعز اسم القناة (77). فهذه جهة واحدة من جهات الاستعارة التصقت باللفظ، لكن هناك ألفاظا قد تحوي المعنى ونقيضه من مثل إشارته إلى كلمة «نبيل» في قول عنترة:

وحشيتي سرج على عبل الشوى نهد مراكله نبيل المحرم

يقول: «النبيل: السمين، يستعار للخير والشر لأنهما يزيدان على غيرهما زيادة السمين على الأعجف» (78).

ولا تخرج إشارته إلى الاستعارة عن هذا الإطار، وهي في مجملها ملاحظات عامة وموجزة وبسيطة ولكنها من جهة أخرى مفيدة في تحديد الاتجاه العام للبيت، تفسره للمبتدئ وتيسره للمتمكن القادر على الوصول إلى ما هو أعمق من هذه الإشارات البسيطة.

والزوزني في هذا الأسلوب الموجز لا يخرج عما تقدمه الدراسات الفنية التي تشير إلى هذه الفنون من جهاتها العامة.

ولقد حقق شرح الزوزني توازنا معقولا بين المعارف اللغوية والتاريخية التي وقف عندها الشراح الآخرون وبين الحاجة إلى فهم الجانب الفني في القصيدة بإدراك حدود الألفاظ ودلالة المعنى والصور الفنية، وهذا ما يتيح لنا أن نقول عنه بأنه قد حقق مفهوم الشرح الفني الذي كان يمكن أن يتسع إطاره عند الذين جاءوا بعده وأن تثمر هذه الطريقة

ثمـــرة طيبة في مضمار النقد التطبيقي والفهم الفني للنص الشــعري، لكــن غلبة النزعة اللغوية جعلت النص الشــعري وســيلة لفهم معارف أخــرى، وضياع الهدف المباشـــر هو الذي حـــال دون تطور هذه النظرة الفنية المتميزة.



5

نظرات نقدية تراثية

«إن أي رصد للنظرية النقدية العربيــة لا تكتمل حلقاته إلا من خلال النظـر الجاد إلى ما فعله الباقلاني ومن تابعه في دراسة الإعجاز القرآني»

المؤلف

١ - نظرات شاردة: نصوص المعلقات والنقاد

عنــد النظر فــي كتب النقــد العربي القديم للبحث عن نصيب القصائد السبع، علينا ألا ننساق وراء خدعة التصور الأولي الــذي قد يدفع إلى المبالغة والتضخيم، أو يقلل من قيمة تلك التعليقات، بل يجب أن ننزلها منزلها المناسب ونراها في حجمها وقيمتها الخاصة وأثرها فيما بعدها.

إن هذا التنبيه ضروري في مثل وقفتنا هــذه، فقد احتفل النقد القديم بالمعلقات، وأكثر من إيراد الأبيات المختارة منها، وقد اســتخدم هذه النصوص العاليــة القيمة لاســتخراج معنى متميــز أو ليؤكد نظرة مختارة، وقد يــورد هناتها لينفذ منها إلى الدفاع أو التبرير لرأي خاص، وهكذا. ومع هــذا الفيض الذي نراه مــن الالتفات إلى

أبيات المعلقات لابد من الإشــارة إلى ملمحين أساســيين يتشكلان أمامنا منـــذ الوهلة الأولى، أولهما: كثرة ورود أبيـــات المعلقات عند هؤلاء النقاد، حتى أننا لنخال أن في هذه الشـــذرات الكثيرة عالما متكاملا، وليس علينا إلا أن نجمع هذا الشتات لتستوي أمامنا النظرية النقدية العربية القديمة من خلال هذه النصوص المحددة.

أما الملمح الثاني فإنه يتشكل عندما نقترب من هذه النصوص النقدية وننفذ إلى الداخل ونلامســها ملامسة مباشرة، ونضعها بعضها إلى جانب بعض، ســنلحظ أن دورانها المتكرر في عشـــرات الكتب إنما مثل تضخما شكليا، فقد انحدرت هذه الملاحظات من رجال الصدر الأول لتلوكها الكتب التالية، ناقلة إياها بكلماتها وجملها، مع إضافات يســيرة هنا، أو ابتســـار مخل هناك. حينئذ نقع في هوة التســـرع مرة أخرى، ونحكم بأن الحصيلة عبارة عن سمك مستغنى عنه في قاع الشبكة!

ولنقـــل إن الانبهار الأول ليس عقليـــا، والثاني يفتقد صبر العالم ودقة النظر، وفيه ميل إلى الهجوم غير المبرر دون إدراك لطبيعة وحاجة وظروف كل عصر، وإن ما تراه ضئيلا قد يخفي تحته شــيئا كبيرا، وقد تكون آثاره الإيجابية كبيـــرة وعزيزة، وإن تضاؤله الكمـــي، وانحصاره في حيز ضيق نســـبيا، لا يفتقد القيمة مادام يحوي أصالة خاصة ويقدم نظرات مفيدة، ويرتكز عليها عالما فنيا متكاملا.

وأمـــر آخر لابد من الإشـــارة إليه، وهو راجع إلـــى طبيعة التأليف نفسها، فجل هذه الملاحظات كانت تدور حول أبيات محددة ومعدودة من المعلقـــات، تتكرر في المواقع المختلفة والكتب المتتالية. وهذه الملاحظات تنصـــب فقط على بعض القصائد، بل وأبيات قليلة جدا، ولذلك نفتقد النظرة الكلية والشاملة من هؤلاء النقاد إلى هذه القصائد، فهذه أبيات مقتطعة من نصوص كاملة تمثل وتقدم في مجموعها قيمة فنية لعصر كامل، وهذه الأبيات قليلة العدد، نســبة إلـــى تلك النصوص الأصلية، وهذا الاقتطـــــاع والاجـتزاء يقلل من أهمية موقع البيت في ســياقه، حيث يكتسب - في تناســقه مع الأبيات والمقاطع السابقة واللاحقة - بعدا خاصا.

لكـــن، من جهة أخرى لابد مـــن الاعتراف بأن تلـــك الملاحظات كانت تقال مع افتراض ســـابق وواضح، وهو أن قائـــل تلك الملاحظات ومتلقيها يفترضان ابتداء الإحاطة بنص القصيدة، وأنها مســـتحضرة في ذهنيهما لشـــهرتها، فيقول القائل أو يسجل المسجل ملاحظته ويورد استشهاده وهو واثق بهذه الحقيقة.

وأيضـــا نقول - إحقاقا للحق وإنصافا - إن هذه النظرة التي يشـــي ظاهرها بجزئيتها، إنما جاءت لهدف محدد، ويســـندها نظرات سابقة وشـــاملة لنصوص هذه القصائد كلها، ولدواوين شـــعرائها، مثل شروح المعلقـــات والدواوين، وقد مثلت هذه معينا تقتطع منه هذه الملاحظات، ومن ثم فإن هنـــاك وقفات كاملة ومتكاملة إزاء هذه القصائد وجدناها عند أولئك الشراح وغيرهم من الدارسين، الذين وقفوا عند نص واحد - الباقلانـــي مثـــلا - أو عند قصائـــد أو أبيات متتاليـــة ومتكاملة من قصيدة واحدة.

ولعل من المســـتحب في هذا المقام أن نتذكر تلك النظرات الفنية التي لـــم تثمر نقدا، ولكنها قدمت فنا ناضجا منطلقا من الدراية الدقيقة بهذا الشـــعر، وهذا ما تمتع به شـــعراء العصر الأموي، فقد كانت نقلتهم الفنية المتميزة معتمدة أساســـا على ذلـــك الفهم الدقيق لهذا الشـــعر، وما أكثر الملاحظات المتوهجة التي كانت تشـــي بهذا الفهم. وحتى الشـــعراء الذين أعقبوهـــم، وحاولوا جاهديـــن التحرر من الأطر الســـابقة، إنما هم أيضا كانوا يعونه وعيا نقديا خاصا، سواء جاء هذا بتغيير هادئ أو بثورة عارمة كأصحاب التغيير في العصر العباسي الأول.

هذه إشارات أولية، كان لابد منها، لكي يكون الأمر واضحا ونحن ننظر في ملاحظات القدماء على المعلقات.

تشـــير نظرات البدء الأولى إلى أن بواكير تلك النظرات كانت قائمة على أســـاس المحاولة للفهم الأولي لنص هـــذه القصائد، وبألفاظ أكثر تحديدا، نلتقي بتفســـير النصـــوص، أو أوليات **النقد التفســـيري** الذي يحاول أن يفك مغاليق النص الأدبي، وينفذ إليه ابتداء من الفهم الحرفي المباشر وصولا إلى النظرة الأشمل والإدراك الأعمق للنص، ثم تأتي بعد

ذلك المراحل التالية التي تستخرج أحكاما وقيما فنية، وتعقد مقارنات مفيدة، وهكذا، فهذه المرحلة - النقد التفسيري - هي الأقدم والأبرز، فإدراك النص الأدبي وتحسس قيمته الفنية لا يتحققان إلا بعد وضوح هذه المرحلة الأولى.

ونستطيع القول - باطمئنان - إن هذه المراحل الأولية كانت معلومة عند الأجيال التي عاصرت الشاعر والتالية له، فهذا النشاط النقدي، بمراحله المختلفة، ملازم لقول الشاعر [1]. لكن الذي يعنينا هنا هو الوقوف عند العصور التي كانت تنسب الأقوال إلى أصحابها بوجه أدق، فإنها تمثل لنا حصيلة السابق عليها، كما أنها تقدم أيضا جهود أجيالها.

والأمثلة التي تقدم هذا النوع من الملاحظات التفسيرية كثيرة، منها تلك الطريقة التي اتبعها أبو عبيدة في تفسيره لمجاز القرآن، فقد فسر النصوص الشعرية التي أوردها على ضوء منهجه الذي فسر به القرآن [2]، إذ كان يستخدم الشعر للشرح والبيان، ويشرح ويفسر الشعر كذلك، وهو يبدأ من الحد الأدنى للفهم، يقول: «سريا» أي نهرا، قال لبيد:

فرمى بها عرض السرى فغادرا ... مسجورةً متجاورا قُلاَّمُها

«مسجورة أي مملوءة، بأقلام شجر يشبه القاقُلِّي وهو نبت ينبت على الأنهار» [3].

وأيضا قال لبيد:

ومقسم يعطي العشيرة حقها ... ومقذمر لحقوقها هضامها

يقال: «هضمني فلان حقي، ومنه هضيم الكشح أي ضامر البطن، ومنه طلعها هضيم قد لزق بعضه ببعض وضم بعضه بعضا» [4].

وقد يتابع اللفظ في رحلته اللغوية مثل تعليقه على بيت طرفة:

وعنس كألواح الأران نسأتها ... على لاحب كأنه ظهر برجد

بمعنى أنه يسوقها ويمضيها، وأن المنسأة هي العصاة، وأصلها من نسأت بها الغنم، وهي من الهمز الذي تركت العرب الهمزة من أسمائها، كما تركوا همزة النبي والبرية والخابية، لكنهم يهمزون الفعل منها [5].

وهذا المستوى إنما يساعد على فك مغاليق اللفظة، وحدود المصطلح اللغوي مع الإحاطة السليمة بالنص. وهي التي تجمعت وحصرت في كتب الشروح التي استعانت بها. وقد خطت هذه الملاحظات خطوة أخرى قصيرة، حين لا يكون اللفظ، في ذاته في حاجة إلى شرح أو تفسير، لكنه يحتاج إلى إيضاح في سياقه العام أو تحديد أو تخصيص لفك تناقض حين يترك لعموميته مثل قول عمرو بن كلثوم:

ألا لا يَجْهلنْ أحدٌ علينا   فنجهل فوق جهل الجاهلينا

يقول: «إنما أراد المجازاة على الجهل، لأن العاقل لا يفخر بالجهل ولا يمتدح به» (6).

وكما أن الشعر لا يفهم إلا بعد الإحاطة بلغته ومدلولاتها الدقيقة، فإن فهمه، أيضا، يكون عسيرا إذا لم نحط ببيئته، فهو يستمد حقائقه وأمثلته وأطره منها، ويسجل طبيعة مجتمعه وتقاليده وسننه، وهذا لا يكون إلا بالإحاطة التاريخية به. وهذه النظرة الاجتماعية لفهم الأدب نجد بعض أسسها عند صاحب كتاب «عيار الشعر» الذي يشير إلى أهمية هذا الجانب قائلا: «أمثلة لسنن العرب المستعملة بينها، التي لا تفهم معانيها إلا سماعا، كإمساك العرب عن بكاء قتلاها حتى تطلب بثأرها، فإذا أدركته بكت حينئذ قتلاها»، وكذلك كيهم للسليم من الإبل ليذهب العر والجرب عن السقيم منها، وكحكمهم إذا أحب الرجل منهم امرأة وأحبته، فلم يشق برقعها ولم تشق رداءه فإن حبهما يفسد، وإذا فعلاه دام أمرهما، وتعليقهم الحلي والجلاجل على السليم ليفيق، وكفقئهم عين الفحل إذا بلغت إبل أحدهم ألفا، فإذا زادت على الألف فقأوا العين الأخرى، يقولون إن ذلك يدفع عنها الغارة والعين، وكسقيهم العاشق الماء على خرزة تسمى السلوان فيسلو، وكإيقادهم خلف المسافر الذي لا يحبون رجوعه نارا، ويقولون: أبعده الله وأسحقه، وأوقد نارا إثره، وكضربهم الثور إذا امتنعت البقر عن الماء، ويقولون إن الجن تركب الثيران فتصد البقر عن الشرب. وكزعمهم أن التي لا يبقى لها ولد إذا وطئت قتيلا شريفا بقي ولدها، وأن الرجل إذا خدرت رجله وذكر أحب الناس إليه ذهب الخدر، وكحذف الصبي منهم سنه، إذا سقطت، في عين الشمس وقوله: أبدليني بها أحسن منها، وليجر في ظلمها آياتك:

سقته إياه الشمس إلا لثاثه أسف ولم تكدم عليه بإثمد

وزعمهم أنه إذا فعل ذلك لم تنبت أسنانه عوجا ولا ثعلا، ويواصل ابن طباطبا عارضا أساطير العرب، وكان يستشهد على كل حالة بشعر يستخدمه أو يشير إليها، ويختم قوله بأن هذه «الأشياء لا تفهم معانيها إلا سماعا، وربما كانت لها نظائر في أشعار المحدثين، ومن وصف أشياء تعرض في حالات غامضة، إذا لم تكن المعرفة بها متقدمة عسر استنباط معانيها واستبرد المسموع منها»[7]، ولا جدال حول أهمية هذا الجانب، وإذا كانت الدراسات الحديثة قد حشدت صفحات كثيرة لتثبت أهمية إدراك الأدب من خلال الإحاطة بالوسط أو البيئة أو الموروث، فإن هذه اللمسة تلخص هذه النظرة تلخيصا وافيا.

ولا نشك أيضا في الإضافات المهمة التي تسجلها مثل هذه الملاحظات، فالشاعر حينما قال: سقته إياه الشمس، فإن التفسير اللغوي الأول لا يكشف المعنى العقائدي أو الخلفية الاصطلاحية والاجتماعية الملخصة في هذا التركيب، بل إننا نتجاوز هذا ونقول إن هذا الذي ذكره ابن طباطبا وغيره أيضا يحمل مفتاحا لأبواب كثيرة لأصحاب التفسير الأسطوري الذي ينظرون إليه من منظار ميثولوجي.

إن هذا التفسير المتبادل - أي تفسير الشعر اعتمادا على المادة التاريخية - يقدم أطرا متسعة تساعد المتلقي في فك مغاليق النص، وتضع المصطلح في حدوده التاريخية والاجتماعية. وقد كانت هذه الحقيقة واضحة عند النقاد القدماء، لذلك سعى الرواد الأوائل إلى تغطية هذا الجانب جمعا وتبويبا مع الدراية الكاملة، حين رحلوا إلى البادية وعاشوا في البيئة الأصلية لهذا الشعر.

ونستطيع أن نلمس هذا - بجانب ما ذكرنا من قبل - في مواصلتهم للنقد التفسيري للنص حينما تواجههم صورة لا يغمض لفظها، أو دلالتها الاجتماعية المباشرة، ولكن الذي يبعد هو فهم ملامح الأصل الذي جاءت منه الصورة الفنية، فتصعب الإحاطة بالبيت الشعري، وتغمض جوانبه فيحتاج إلى جهد كبير لحل معانيه، ولنضرب مثالا بهذا البيت من معلقة عنترة:

تأوي له قلص النعام كما أوت   حـزق يمـانـيـة لأعـجـم طمطم

فمـا هو الحزق؟ وما معنـى الطمطم؟ وما سـر اجتماعهما معا؟ وما علاقة كل هذا بالنعام التي أوت إلى داعيها؟

كل هـذه مجاهل تحتاج إلـى دراية وفهم خاص، وإلا فـإن هذا النص يصعب فهمه ويعسر تلقيه وتذوقه، ويكون الحديث عنه رجما بالغيب وتقوّلا وافتئاتـا على الحقيقة، لكن - على ضوء الوعي الذي أشـرنا إليه - هناك دائما من يسلط نظره الكاشف ويسخر جهده ليكشف وينير المجاهيل.

هـا هو المفضل الضبي - أحد رواد الثقافة الأوائل وأبرز رواة الشـعر - يقول إنه سـأل رجلا من أعلم الناس عن هذا البيت، قال: «يكون باليمن من السـحاب ما لا يكون لغيره من البلدان في السـماء، قال: وربما نشأت سحابة في وسط السماء فيسمع صوت الرعد فيها كأنه من جميع السماء فيجتمع السـحاب من كل جانب، فالحزق اليمانية تلك السحب، والأعجم الطمطم: صوت الرعد» [8].

لو أننا تركنا أنفسـنا، أو تركنـا القدماء، من دون أن نبحث عن الجذر البيئي لهذه الصورة الفنية، واعتمدنا فقط على التفسـير اللغوي في حده الأول لجئنـا بأمر عجيب، لكـن هذا الدارس المدقق راح يسـتقصي أمر وأصل هذه الصورة التي شكلها الشاعر وركب أجزاءها من خلال معايشته لبيئة عربية عرفها وسـاح في أقطارها متعلمـا وباحثا، ومن ثم أصبحت حقيقـة هذه الصورة واضحة متجلية، ويسـتطيع بعد ذلك محلل الشـعر ودارسه أن ينطلق على أسس علمية سليمة.

إن الاسـتقصاء العلمي الدقيق لم يطغ على الحس النقدي القائم على التذوق الواعي المستند إلى إحاطة دقيقة بنظر أولئك النقاد إلى النصوص المتميزة شرحا وتوضيحا، فهم كما اختاروا وتناولوا القصائد المطولة شرحا وتفسيرا، فإنهم أيضا نظروا في داخلها، مبرزين الأبيات الجيدة، مشيرين إلى الجانب المتميز منها، سواء في المعنى أو الصورة، ولهم في هذا الجانب التعبيـرات والكلمات الخاصة، مثل المعنى المتفرد والتشـبيه العقيم. فعلى مستوى المعنى العام نراهم يقولون على سبيل المثال، إنه «لم يوصف تأهب قوم للزم وتهيئهم للارتحال بأحسن من قول الحارث بن حلزة:

أجـمـعـوا أمـرهـم عـشـاء فلمـا ... أصبحـــوا أصبحت لهم ضوضاء

مــن منـــادومــن مجيــب ومـــن ... تصهـــال خيـــل خـلال ذاك رغاء(9).

أما على مستوى الصورة، فقد شاعت عبارتهم المشهورة «التشبيه العقيم» لذلك ميزوا قول عنترة:

فترى الذباب بها يغني وحده ... هـزجـا كفعـل الـشـارب المترنم

غردا يســـن ذراعــه بذراعــه ... مثـل المكـب علـى الزنـاد الأجذم

وقــد علق الجاحظ على هذين البيتين بأن القدماء قالوا: لم يدع الأول للآخـــر معنى شـــريفا ولا لفظا بهيـــا إلا أخذه، إلا بيت عنتـــرة، ويرى أنه أجـــاد في صفته فتحامى معناه جميع الشـــعراء فلم يعرض له أحد منهم، ويوضـــح هذين البيتين بقوله: «قال: يريد فعـــل الأقطع المكب على الزناد، والأجذم: المقطـــوع اليدين. فوصف الذبـــاب إذا كان واقعا ثم حك إحدى يديه بالأخرى، فشبهه عند ذاك برجل مقطوع اليدين، يقدح بعودين. ومتى ســـقط الذباب فهو يفعل ذلك. ولم أسمع في هذا المعنى بشعر أرضاه غير شعر عنترة (10)».

ويوغلون في الإشـــارة والتنبيه إلى المعنى الدقيق ودرجات هذه الدقة، بحيـــث يضعون أمـــام المتلقي الجوانب الدقيقة التـــي تميز نصا من غيره، فالأصمعي ينظر في أبيات النابغة:

واحكم كحكم فتاة الحي إذ نظرت ... إلـى حـمـام شــراع وارد الـثـمـد

يـحـفـه جـانـبـا نـيـق وتـتـبـعـه ... مثل الزجاجة لم تكحل من الرمد

ونجده يحاول أن يضع أيدينا على مواضع دقة تصوير الشاعر بقوله: «ولما أراد مديح الحاســـب وسرعة إصابته، شـــدد الأمر وضيقه عليه، ليكون أحمـــد له إذا أصاب، فجعله، حزر طيـــرا، والطير أخف من غيره، ثم جعله حماما، والحمام أســـرع الطير وأكثرها اجتهادا في الســـرعة إذا كثر عددهن، وذلك أنه يشتد طيرانه عند المسابقة والمنافسة، وقال: يحفه جانبا نيق ويتبعه، فأراد أن الحمام إذا كان في مضيق من الهواء كان أسرع منه إذا اتسع عليه الفضاء» (11).

هكذا نلاحظ وهو يحاول توسيع إطار النظر أمام المتلقي، أنه شرح الدلالة العامة للصورة، وعمق مؤداها، ووضع اليد على دقائق الإبداع، ودرجات التركيب فيها، فقد قام خير قيام بدور الناقد المفسر الذي يستنطق النصوص، ويكشف دلالاتها الخفية والتي لا يراها من لا يملك دقته وأناته في النظر.

وقد يصل الناقد القديم بنا إلى مرحلة متقدمة من النظر في النص، حينما لا يكتفي بالوقوف عند جزئية من معنى أو صورة لطيفة أو يكشف فقط خصائص نص معين. ولكنه ينتقل أحيانا من الخاصية المحددة إلى الخصائص العامة لصورة ما مكتشفا تقليدا فنيا دقيقا ويقدم فيه مفتاحا غاية في الأهمية، ويمس جوهر موضوع ما، فها هو الجاحظ مرة أخرى يقف عند عادة الشعراء الجاهليين حين يذكرون الكلاب والبقر في الشعر، هذه الصورة الشائعة في الشعر الجاهلي، يستخدمها الشعراء للدلالة على شيء معين يريده الشاعر، وقد يكون هذا أيضا تقليدا فنيا له أصوله الاجتماعية والدينية قديما. وهذا الملمح هو الذي يشير إليه في سياق تعليقه على قول لبيد وهو يتحدث عن البقرة المسبوعة:

لتذودهن وأيقنت إن لم تذد ... أن قد أحم من الحتوف حمامها

فتقصدت منها كساب فضرجت ... بدم وغودر في المكر سخامها

يقول: «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة، أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحا، وقال كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا، تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها لكن الثيران ربما جرحت الكلاب وربما قتلتها، في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة الظافرة، وصاحبها الغانم» [12].

إن مثل هذه اللفتات الدقيقة تمد رحاب الفهم، ويصبح مدى الصورة ومفهومها واضحا بناء على نظرة ثاقبة مستقصية قادرة على استخراج الخواص العامة والتقاطها لتكون دليلا لفهم دقيق لشعر مرحلة من المراحل.

وفـــي مرحلة أخرى من مراحـــل النظر في النصـــوص نجدهم كذلك يحاولون المقارنة ويوازنون بينها مقارنة تمييز وتفضيل، اعتمادا على منطق خـــاص، هو في حكم التقليد الفنـــي أو الاجتماعي أو الخلقي، فذكروا أن الناس عابوا قول طرفة:

أسد غيل فإذا ما شربوا   وهـبـوا كـل أمــون وطـمـر

فهذا البيت يشـــير إلى أن كرم الذين يمدحهـــم إنما هو مرتبط بحالة واحدة، أو تحت ظرف معين، هو حالة سكرهم، وفق تعبير صاحب الموشح: من أن هؤلاء إنما يهبـــون عند الآفة التي تدخل على عقولهم، وفضلوا قول عنترة بن شداد العبسي:

وإذا شـربـتُ فـإنـنـي مستهلك   مـالـي وعـرضـي وافـر لـم يكْلمِ
وإذا صحوتُ فما أقصر عن ندى   وكـمـا علمـت شـمـائلي وتكرمي

فبيتـــا عنترة هذان هما الجيـــدان، لأنه أخبر أن جوده باق، لأنه لا يبلغ من الشــــراب ما يثلم عرضه، وأنه احترس من عيب الإعطاء على الســـكر وأن الســـكر زائد في ســـخائه [13]. فجودة بيتي عنترة آتية من إحساسهم بشـــمولية معناه وحســـن عرضه. ولا شك في أن الناظر إلى هذا الحكم لا يستطيع إلا أن يؤمن عليه.

وهذه الدقة في الموازنة بين النصوص نلمسها في وقفات كثيرة معتمدة على الحس الفني والتذوق الدقيق الذي قد لا ينحو إلى التعليل كثيرا عند الأوائل. لكن العلة واضحة لمن يتأمل، فمثلا يتشـــاجر الوليد بن عبدالملك ومسلمة أخوه في شعر امرئ القيس والنابغة في وصف الليل أيهما أجود. وقد حكَّما الشعبي بينهما، فأنشد الوليد:

كـلـيـنـي لـهـم يـا أمـيـمـة نـاصـب   ولـيـل أقـاسـيـه بـطـيء الكواكب
تطاول حتى قلتُ ليس بمنقض   وليس الذي يرعى النجوم بآيب
وصـدر أراح الـلـيـل عـازب همه   تضاعف فيه الحزن من كل جانب

وأنشد مسلمة قول امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله   عـلـي بـأنـواع الـهـمـوم ليبتلي

فقلـت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي بصبح وما الإصباح منك بأمثل

فيالك من ليل كأن نجومه بكل مغار الفتل شدت بيذبل

قال: فضرب الوليد برجله طربا. فقال الشعبي: بانت القضية؟» (14).

واضح هنا دور التذوق الحسن، وهو ذوق الخصم نفسه الذي لم يستطع أن يقاوم إعجابه وإحساسه بجمال أبيات امرئ القيس، ولا نعتقد أن الوليد سمعها فقط في هذا المجلس للمرة الأولى، فلعله سمعها من قبل، ولكن إبراز إعجابه بها بيَّن تمييز مواطن الحسن فيها بإنشادها.

وهذا الإحساس الذوقي المجرد يأخذ عند آخرين مدى أبعد في النظر النقدي، فالصولي مثلا يحاول أن يضع إصبعه على عناصر الجمال ويوضحها، وينظر داخل الأبيات موضحا سبب الإعجاب بها، فيرى في قول النابغة «وصدر أراح الليل عازب همه» أنه جعل صدره مألفا للهموم، وجعلها كالنعم العازبة بالنهار عنه، الرائحة مع الليل، كما تريح الرعاة السائمة الليل إلى أماكنها، وهو أول من وصف أن الهموم متزايدة بالليل وتبعه الناس. فالناقد هنا يحاول تحديد خطوط المعنى وإبرازها وتفسيرها مشيرا إلى موضع وفي الوقت نفسه يرى أن امرأ القيس هو المبتدئ بالإحسان «فإنه بحذقه، وحسن طبعه، وجودة قريحته، كره أن يقول: إن الهم في حبه يخف عنه في نهاره، ويزيد في ليله، فجعل الليل والنهار سواء عليه قلقه وهمه، وجزعه وغمه».

ونجد أن من القدماء من يقدم وجهة نظر أخرى، ترى أن «ما ذهب إليه امرؤ القيس، مع إحسانه فإنه مخالف للعادة، وهو مستحيل في المعقول ولا يوجبه القياس، والعادة غير جارية به»، لذلك يأتي شاعر آخر يوضح أن هناك فرقا بين هم الليل وهم النهار.

«وإنما أجمع الشعراء على ذلك في تضاعيف بلائهم بالليل وشدة كلفهم، لقلة المساعد، وفقد المجيب، وتقييد اللحظ عن أقصى مرامي النظر الذي لا بد أن يؤدي إلى القلب بتأمله سببا يخفف عنه، فينسى ما سواه» (15).

مـــن المهم هنا الوعي أن نقدر وجهات النظر التي كشـــفت عن إعجاب وتذوق، إلى مقارنة وتفســـير وتحديد مواطن الحســـن وصولا إلى وجهات النظر المتقابلة التي تمثل في تقابلها إمكانية النص ونضج التلقي، ولا شك فـــي أن الملمح الأخير، يقـــدم لنا الاختلاف الناجم في هذا التفســـير بين طريقتـــين في التفكير، أولاهما ترى أن الهم الســـاكن في النفس إذا تحكم فـــي صاحبه أجبره على الخضوع إليه، والاستســـلام لـــه، وأن المبالغة في تصوير العاطفة تدفع إلى القـــول إن المحب لا تصرفه العناصر الخارجية من ليل أو نهار أو انشـــغال أو تشـــاغل، فهذه يتوقـــف تأثيرها عند درجة معينة من الهموم، أما امرؤ القيس فقد أراد أن يصور الدرجة الأكثر تشبثا وسيطرة على النفس.

تقـــف النظرة الأخـــرى - الأقرب إلـــى الواقعية - عند حـــدود العادة والمعقول والقياس، وكلها تشـــير إلى أن هم الليـــل مختلف في نوعيته عن هم النهار، فعندما تشـــد أنظار المهموم أو تشغل بشيء خارجي، يمثل هذا محاولـــة لكي يدخل في نفســـه منازع يصرفه عن الاســـتمرار في التأمل الداخلي المؤلم.

وهكـــذا نجد أن هـــذه النظـــرات النقدية أخذت الجانـــب العميق من التجربة الإنسانية والمســـجلة في النصوص الشعرية، ودارت حول تحليلها والنظـــر في دقائقها، فليس الخلاف هنا حول حكمة أو عبارة، ولكنه حول شعور دقيق وآخر.

وحـــين النظر في البناء الفني نجد النقـــاد القدماء قد تمثلوا الأدوات الفنية التي استمدوها من تراثهم الأدبي ونصوصه المتميزة، وكانت المعلقات أيضا لها مكانة عالية، لذلك كان من المحتم أن تدور أبياتها على ألســـنتهم حين الحديث أو استعادة هذه الأدوات والأساليب الفنية.

وقد اهتم دارســـو النصوص، والبلاغيون بوجه أخص، بهذا الجانب، لذلـــك جاءت نماذجهـــم واستشـــهاداتهم من هذه النصـــوص القديمة، فنراهم - على سبيل المثال - يســـتقصون محاسن الاستعارة ويتلمسون دقائقها، ويدافعون عنها - موضحين - حينما تشـــكل على البعض، يقول الآمدي: «وإنما اســـتعارت العرب المعنى لما ليس هـــو له إذا كان يقاربه،

أو يناســبه أو يشــبهه في بعض أحواله، أو كان سببا في أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه، نحو قول امرئ القيس:

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجـازا ونـاء بكلكل

وقـد عاب امرأ القيـس بهذا البيت من لم يعـرف موضوعات المعاني والاســتعارات ولا المجــازات، وهو غاية الحســن والجــودة والصحة، لأنه قصد وصــف أحوال الليل الطويــل فذكر امتداد وســطه، وتثاقل صدره للذهاب والانبعاث، وترادف أعجازه وأواخره شــيئا فشــيئا، وهذا عندي منتظم لجميــع نعوت الليل الطويل على هيئته، وذلك أشــد ما يكون على من يراعيــه ويترقب تصرمه، فلما جعل له وســطا يمتد وأعجازا مرادفة للوسط، وصدرا متثاقلا في نهوضه حسن أن يستعير للوسط اسم الصلب، وجعله متمطيا من أجل امتداده لأنه تمطي وتمدد بمنزلة واحدة، وصلح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل نهوضه.

وهذا أقرب الاســتعارات من الحقيقة لشــدة ملاءمة معناها لمعنى ما استعيرت له [16].

فالآمدي هنا يحاول متابعة الصورة، وإبراز أسبابها وغايتها الخفية والكامنــة وراء إظهارها بهذا المظهر الذي اختاره الشــاعر، وإذا كان الفنــان يقذف بالصورة وحدها، فإن الناقــد الثاقب النظر قادر على إعادة تشكيلها مرة أخرى من التسلسل المنطقي الذي لم يكن بعيدا عن حدس الشــاعر، وهو أيضا يحاول تجسيدها عقليا كي يتقبلها المتلقي ويفهم مراميها.

ويكتفــي القاضــي الجرجاني باســتخلاص جوهر الفكرة التي بســطها الآمدي فيشــير إلى هذه الأبيات وإلى أن فيها إفراطا في الاســتعارة، ولكنه مقبول، يقــول: «فجعل له صلبا وعجزا وكلكلا لما كان ذا أول وآخر وأوســط مما يوصف بثقل الحركة إذا اســتطيل وبخفة الســير إذا استقصر، وكل هذه الألفاظ مقبولة غير مستكرهة، وقريبة المشاكلة ظاهرة المشابهة» [17]، فنظرته قائمة على تحديد الاســتعارة ومجانستها لما أتت إليه، منبها إلى أن المقابل أو المعادل التصوري لأول الليل ووســطه وآخره هــو هذه الأجزاء من الجمل من

صلب وعجز وكلكل، أما الحركة فهي متضمنة بما في هذه الصورة من معنى، فهو طويل ثقيل إذا استطيل وخفيف سريع إذا استقصر، تبعا للحالة النفسية المتلقية، وفي هذه مشابهة قريبة، أي أن الأداء الفني استطاع أن يصطاد هذا المعادل القادر على تجسـيد الحالة، ولا يفوته أيضا الإشارة أو التنبيه إلى أن ألفاظه مقبولة غير مستكرهة، فهي مستجيبة له وطيعة.

وهكذا نلاحظ أن صاحب كتاب «الوسـاطة» قد جس حدود الاستعارة واسـتخرج عناصرها محددا معناها، مشـيرا إلى مسوغات قبولها، فهي ليسـت مسـتكرهة، بمعنى أنها جاءت متسـقة مع هدفها، وأنها مرتبة لا تحتاج إلى إعمـال فكر أو إرهاق، وعناصر المشـابهة ظاهرة. فالذي كان يعنيه هنا طبيعة وملاءمة هذه الاستعارة للشيء الذي جاءت لأجله.

وينظر عبدالقاهر الجرجاني من المنظور نفسه، لكن من خلال الدخول في أجزاء الاسـتعارة واستخراج ملامح الجمال الدقيقة، يقول: «ومما هو أصل في شـرف الاستعارة، أن ترى الشـاعر قد جمع بين عدة استعارات قصدا إلى أن يلحق الشكل بالشكل، وأن يتم المعنى والشبه فيما يريد، مثال قول امرئ القيس:

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعـجـازا ونـاء بكلكل

لما جعل لليل صلبا قد تمطى به ثنى ذلك فجعل له أعجازا قد أردف بها الصلب، وثلث فجعل له كلكلا قد ناء به فاستوفى له جملة أركان الشخص وراعى ما يراه الناظر عن سواده إذا نظر قدامه، وإذا نظر إلى خلفه، وإذا رفع البصر ومده في عرض الجو» [18].

وكمـا نلاحظ، فإن عبدالقاهر قد يتفق في صدر كلامه مع ما ذكر من قبل، ويحاول، أيضا، من جانبه أن ينظر إلى داخل الصورة الفنية، وتركيبها اللغوي، موضحا تواليها واستدعاء بعضها للبعض الآخر من واقع ما يريده الشاعر، وإذا أردنا أن ننظر إلى جملة ما قيل بإيجاز فسنجد:

كلكل = أمام

الليل كأنه جمل له = صلب = فوق

أعجاز = خلف

وهذه بدورها تعطي وتجسد الظلمة السائدة لكل الجهات.

وليس هذا استدعاء عشوائيا، لكنه تتابع ضرورة، فقد استوفى له جملة أركان الشخص، وراعى ما يراه الناظر، وعمق المشابهة المادية وأحاط بأطرافها لينفذ إلى الجانب المعنوي منها، وعبدالقاهر يحاول توضيح اجتماع عدد من الاستعارات وتناسق أشكالها بحيث يتم المعنى والشبه فيما يريد، وهكذا نرى أن هذه الأبيات كانت عند الآمدي صورة هي غاية في الجودة، وهي عند القاضي الجرجاني إفراط مقبول، ورآها عبد القاهر تماما محمودا، وكل هذه جاءت من مثل هذه المناقشة الدقيقة لهذا النص [19].

ومثل هذه الوقفة عند أبيات محددة، إنما تعطينا ملمحا حيا لمحاولة الجدية المعتمدة على الإحاطة، واستخدام الإمكانات المتيسرة من خلال فهم محكوم بعصره للولوج إلى كنه التجربة الفنية. وهذه الوقفة، مع إجمالها، لم تكن تخلو من فائدة وإضافة وعون طيب للإحاطة بهذه النصوص.

ولعل من أطرف الوقفات المفيدة تلك التي نلحظها عندما يبدأ القدماء يتحاورون حول نص معين وهم بين مجيز متحمس، وآخر يخطئ ويبرز العيوب، وثالث يبحث عن توفيق بين هذه النظرات. وهذه المحاورات تكشف لنا جانبا من طبيعة التوجه النقدي الذي كان يدور حول الشعر الجاهلي ومن بينه المعلقات. وها هي وقفة عند أبيات لامرئ القيس أيضا، يجمع أطرافها الشريف المرتضى في أماليه، حينما عرض لما يحتمل وجوها مختلفة، وكل وجه يحتمله النص ويتقبله.

القضية المعروضة، هي قول امرئ القيس:

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها   لما نسجتها من جنوب وشمأل

فهذا البيت يوحي بأن هذه الأماكن باقية لم تندثر بفضل هاتين الريحين، لكنه يقول: «فهل عند رسم دارس من معول»، وهذا يناقض قوله السابق، وحول هذه النقطة تحاورت أجيال العلماء [20].

أول هذه الآراء يقول إن الرسم دارس لكن سبب دروسه ليس هاتين الريحين، ولكن لعوامل أخرى مثل تتابع الرياح والمطر، ومن ثم فإنه ليس هناك تناقض، فإذا كانت هناك ريح تكشف وأخرى تغطي، فمن جانب آخر هناك أنواء تقوم بالتعفية.

ويتمسك أصحاب الرأي الثاني بالمفهوم الظاهر للبيت الأول، أي أن الرسم باق غير دارس، ويميلون إلى تأويل البيت الآخر المناقض له، على أنه سيدرس في المستقبل وإن كان في هذه الساعة موجودا غير دارس.

ويشايع هذا أصحاب الرأي الثالث، فهي عندهم بمعنى «أنه لم يدرس أثرها لما نسجتها، بل هي بواق ثوابت فنحن نحزن لها، ونجزع عند رؤيتها»، ويأتون بأمثلة من الشعر مثلا:

ليت الديار التي تبقى لتحزننا كانت تبين إذا ما أهلها بانوا

وهم لا يرون أن البيت الآخر مناقض له، «إنما هوكقولك: درس كتاب، أي ذهب بعضه وبقي بعضه».

وهذا التعليل أو التخريج إنما هو لجوء إلى إمكانات واحتمالات الاستخدام اللغوي الذي قد يتوسع في مؤداه.

ويلجأ الرأي الرابع إلى صرف الرأي عن الرسم إلى الشخص، فهو تأويل آخر بعيد عن السابق، لأنه يفصل بين المادي والمعنوي، بمعنى أن الشاعر لم يكن يقصد بكلمة «درس» الطلل، ولكن المعنى الكامن في النفس، لذلك يقول: «معناه لم يعف رسمها من قلبي، وهو دارس في الموضع».

ومن ثم فليس هناك أي تناقض، لأن العبارة الأولى خاصة بالقلب، والثانية خاصة بالموقع، وليس بين القولين تناقض لأن الموضوع مختلف.

الوجهة الخامسة لا يزعجها أن يكون هناك تناقض وتعتبره جزءا من التعبير، بمعنى أنه يمكن أن نقول: «لم يعف» لم يدرس، ثم يكذب نفسه بقول: فهل عند رسم دارس من معول.

قف بالديار التي لم يعفها القدم بلى، وغيرها الأرواح والديم

ويمثال آخر:

فلا تبعدوا يا خير عمرو بن جندب بلى، إن من زار القبور ليبعدا

ومع أن بعضهم رد أمثلة هؤلاء [21]، فإن جوهر فكرتهم لا غبار عليها من الناحية الفنية، فإذا كان الواقع المادي الملموس يعطي حقيقة واحدة، فإن الجانب النفسي قد لا يقبل هذا ويتردد بين فكرة ونقيضها، خاصة في حالات الحزن والألم، حيث يغطي جيشان العاطفة على الترتيب المنطقي للأشياء، ومن ثم يمكن للشاعر أن يثبت حقيقة وينفيها في الموقف نفسه.

ونأتي إلى الرأي السادس والأخير، وفيه عودة إلى التفسير اللغوي لمفهوم الكلمة ومعناها، نافذا إليها من مدخل الأضداد، فإذا كانت كلمة «عفا» تحمل في داخلها معنيين، أحدهما خاص بالدروس والثاني يشير إلى الزيادة والكثرة، والأمثلة متوافرة من القرآن وأقوال الرسول - صلى الله عليه وسلم - والاستعمال والشعر[22]، فاللفظة إذن لها وجه آخر، ومن ثم يلقي ضوءا جديدا على المعنى، وفي هذه الحالة يكون «لم يعف رسمها»، أي لم يزد ويكثر حتى يعرفه المترسم، ويثبته المتأمل، بل هو خاف غير لائح ولا ظاهر. ثم قال من بعد:

«فهل عند رسم دارس من معول»

فلم يناقض الأول، لأنه قد أثبت الدرس له في كلا الموضعين.

وجهات نظر ست توالت مؤكدة لنا أن مثل هذا الحوار يكشف أنهم أدركوا أن الكلمة الشعرية مشعة وحمالة أوجه يحتملها التأويل ويسيغها الفهم، ومن ثم فلا مبرر للتمسك بمفهوم واحد، ولهذا توالت الآراء حتى وصلت إلى ستة دروب كل واحد منها يفسر ويضيف ويعمق الدلالة والمغزى، بعيدا عن فكرة التخطئة وتهمة التناقض، وقد داروا حول الفهم اللغوي المباشر الذي يفسر الكلمات ويطرح معانيها ليصل إلى المعنى الدقيق المراد.

مع أن وجهة أكثر هذه الآراء قد اعتمدت والتصقت بالنص وبمفهومه اللغوي، فإنها من جهة أخرى استطاعت أن تحرك نظرها فيه مستكشفة أبعاده وإمكان فهمه الفهم الدقيق، وقد أثمرت هذه المحاولة وجهات نظر استطعنا أن نحصرها في ستة أوجه، مرتكزها الأساسي الفهم اللغوي، حيث يكون الخلاف حول المعنى الدقيق والموحي للكلمة. وقد يحاول بعضهم أن يستخرج دلالة أعم وأعمق من شرح الكلمة، لكنه ينظر إلى الموقف الذي قيلت فيه.

ونلمس أيضا ذلك الاهتمام الواضح بنظام البيت الشعري وتناسق القصيدة، وقد وجهوا نظراتهم لتمييز هذه الجوانب الدقيقة والمتعلقة بالبناء اللغوي والفني، ولأن إحساسهم بالقصيدة المسموعة المنطوقة غالب على غيره، لا يغفلون سياقها الصوتي داخل البيت بجانب تناسقها اللغوي، وهذا الإحساس بالصوت هو الذي جعلهم يرفضون ويعيبون المعاظلة حيث

تتراكب الكلمات بعضها فوق بعض، فيبرز التنافر وتثقل الكلمة على اللسان فيصعب النطق بها، مثل قول امرئ القيس «غدائره مستشزرات إلى العلا»، فالتنافر والثقل وعسر النطق واضح فيه.

ولكن هذا لا ينفي إدراكهم قيمة اللفظة في سياقها من حيث دلالة معناها، فهي كلمة جامعة شاملة تنقل إحساس الشاعر بالصورة التي يراها نقلا موحيا، فكلمة «مستشزرات» جمعت أشكال الشعر التي تشكلها، وقد شرحوها بقولهم إن معنى البيت «أن حبيبته لكثرة شعرها، بعضه مرفوع وبعضه مثني وبعضه مرسل، وبعضه معقوص ملوي بين المثني والمرسل» [23].

وليس هناك من كلمة يمكن أن تؤدي هذا الشمول والاستقصاء والنظرة المحيطة بكل هذه الأشكال مثل هذه الكلمة التي استخدمها الشاعر.

وتوقفوا عند الأصوات في البيت الشعري، فعابوا التنافر ولم يرضوا كذلك كثيرا عن التكرار من دون ضرورة أو حاجة ملحة، واعتبروه حشوا، فابن الأثير يرى أنه معيب في موضع دون موضع: «فهو معيب في استعماله في صدور الأبيات الشعرية وما والاها، أما الموضع الذي لا يعاب فيه فهو الأعجاز من الأبيات، لمكان القافية، إنما جاز ذلك، وإن لم يكن عيبا، لأنه قافية، والشاعر مضطر إليها، والمضطر يحل له ما حرم عليه».

والمتأمل في هذا القول يلمس أن قائله لا يميل إلى التكرار، وهو مجاز عنده فقط عند الاضطرار لا غير، ويستشهد على هذا بقول عنترة:

حييت من طلل تقادم عهده   اقوى وأقفر بعد أم الهيثم

فقوله «أقوى وأقفر» من المعيب، لأنهما لفظان وردا بمعنى واحد لغير ضرورة، إذن الضرورة لا تكون إلا في القافية [24].

وقضية التكرار هي جزء من الفكرة العامة والخاصة بالحشو، وهم يفسرونها كما لاحظنا من هذا المنظور، وهي الزيادة في البيت الشعري من دون حاجة ملحة، خاصة عندما يضطر الشاعر، بعد أن استوفى معناه من أطرافه، إلى أن يكمل البيت شكلا بإضافة جديدة ليستوي البناء الموسيقي للبيت.

وقد كان هذا الاضطرار محلا للتوقف عندهم، فقد يستطيع الشاعر أن يجعل إضافته تعميقا لما يريد أن يعبر عنه، فيخفي الحشو، وتصبح هذه الزيادة جزءا أساسيا من المعنى المراد. وقد يكون الحشو واضحا بحيث يكون وجوده لا يحمل إضافة، وحذفه لا يؤثر شيئا.

ولا تخلو المعلقات - عندهم - من مثل هذه الاضطرارات، ولعل المثال المشهور ما قاله القاضي الجرجاني في ملاحظته على امرئ القيس وعدي بن الرقاع، فقد قال الأول:

تصد وتبدي عن أسيل وتتقي　　　بناظرة من وحش وجرة مطفل

وقال الآخر:

وكأنها بين النساء أعارها　　　عينيه أحور من جآذر جاسم

هذا وتخلل كل واحد منهما من حشو الكلام ما لو حذف لاستغني عنه وما لا فائدة في ذكره، لأن امرأ القيس قال «من وحش وجرة»، وعديا قال: «من جآذر جاسم»، ولم يُذكر هذان الموضعان إلا استعانة بهما في إتمام النظم، وإقامة الوزن، ولا تلتفتن إلى ما يقوله المعنويون في «وجرة» و«جاسم»، فإنما يطلب به بعضهم الإغراب على بعض، وقد رأيت ظباء جاسم فلم أرها إلا كغيرها من الظباء، وسألت من لا أحصي من الأعراب عن وحش وجرة فلم يروا لها فضلا عن وحش وجرة وغزلان بسيطة، وقد يختلف خلق الظباء وألوانها باختلاف المنشأ والمرتع، وأما العيون فقل أن تختلف لذلك [25].

قد حكم الجرجاني في نصه هذا بأن هذا حشو اعتمادا على الإحاطة، أو درايته بأن هذا التشبيه، وذكر هذا الموضع، لا يضيف جديدا إلى الصفة المقصودة منه، فالتشبيه قد تم حينما ذكر أن العيون تشبه عيون الوحش أو الظباء، أما الإضافة فهي حشو وزيادة لا مبرر لها إلا الحاجة إلى إتمام النظم.

وقد توقفوا كذلك عند ما أسموه بالتصريع المعلق، أي أن يذكر المصراع الأول، ويكون معلقا على صفة يأتي ذكرها في أول المصراع الثاني، ومثالهم أيضا، بيت لامرئ القيس:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي　　　بصبح وما الإصباح منك بأمثل

فإن المصراع الأول معلق على قول: «بصبح» وهذا معيب جدا [26].

وهذا الرأي القائم على أن كل جزئية من البيت الشعري يجب أن تكون مستقلة مكتملة في ذاتها مكملة لغيرها، هو رأي له مؤيدوه، ولا نجد من يعارضه قديما، والخلاف يكون فقط حول الفهم ذاته، لذلك نجد أن هناك من لا يؤيده، بل يرفضه، ليس على أساس معارضة فكرة التصريع المعلق ولكن من منطلق أن هذا العيب لا وجود له في هذا البيت، وأن المصراع الأول مستقل بنفسه، غير محتاج إلى الذي يليه أصلا، لأنه لو وقف على قوله: «ألا أيها الليل ألا انجلي» لكان مفيدا، لأنه سأل الليل أن ينجلي وينكشف، وهذا كلام تام مستقل بنفسه، كقوله: «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل».. بل أتم استقلالا منه، لأنه إذا ذكر الحبيب والمنزل ولم ينعتهما، كان الكلام يخرج عن الإفادة. وقوله لليل: «ألا انجلي» معناه واضح، كأنه قال «ما أطولك يا ليل فانكشف» [27].

ولكننا قد نجد من لا يتوقف عند التسليم بالتعليق، ورفض اعتماد الأقسام بعضها على بعض من ناحية المعنى الواحد أو العبارة اللغوية المكتملة. كما في حديث صاحب كتاب «المثل السائر» عن تضمين الإسناد الذي يقع بين بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المنثور، بحيث يكون الأول منهما مسندا إلى الثاني، فلا يقوم الأول بنفسه، ولا يتم معناه، إلا بالثاني، وهذا هو المعدود من عيوب الشعر.

وهذا عنده ليس معيبا، «فلا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر، وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلق إحداهما بالأخرى، لأن الشعر هو كل لفظ موزون مقفى دل على معنى، والكلام المسجوع هو كل لفظ مقفى دل على معنى، فالفرق بينهما يقع في الوزن لا غير» [28] ويذكر مثالا من القرآن الكريم، يشير فيه إلى ترابط الفقرات فيه، فلا تفهم كل واحدة منها إلا بالتي تليها، وإن هذه كالأبيات الشعرية في ارتباط بعضها ببعض.

وعناية القدماء بنظام القصيدة واضحة من إشارتهم إلى شروط المطالع والانتقال من معنى إلى آخر أو من جزء إلى الذي يليه، فحسن التخلص باب كبير استقر في دراستهم النقدية، وحثوا على أن يكون ختام القصيدة يحمل معه استيفاء الفكرة التي أرادها الشاعر، لذلك نجدهم - على سبيل

المثــال - يتوقفون عند ختام معلقة امرئ القيس، الذي افتقدوا فيه الختام المســتوفى، فكان تعليقهم الذي يجمله ابن رشــيق قائلا: «ومن العرب من يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متعلقة، وفيها راغبة مشــتهية، ويبقى الــكلام مبتورا كأنه لم يتعمد جعله خاتمــة، كل ذلك رغبة في أخذ العفو، وإســقاط الكلفة، ألا نــرى معلقة امرئ القيس كيــف ختمها بقوله يصف السيل عند شدة المطر:

كأن السباع فيه غرقى غدية بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

فلم يجعل لها قاعدة كما فعل غيره من أصحاب المعلقات، وهي أفضلها»[29].

واللافــت لنا في هــذا النص أن الناقد هنا لم يقف عنــد هذا موقف اللائم أو المعيب ولكنه شــخَّص الظاهرة، وفسرها، وامتدحها، فقد سجل إحساسه وتعلق النفس بالقصيدة، لانعدام الختام، وفســر هذا بأن الشــاعر قد يكون متعمدا ليحدث هذا الأثر، فهذه نقطة جديرة بالنظر. ومن جهة أخرى يرى أن الشاعر لم يسر وراء النظام الهندسي للقصيدة، وأنه ترك نفسه على سجيتها متحررا من أي ضغط يجبره على أن يضع ما لا ينســجم مع ما في نفسه، أو على حد تعبير الناقد، «كل ذلك في أخذ العفو، وإسقاط الكلفة».

لذلك لــم يكن للقصيدة ختام أو نهاية محددة، أو قاعدة واحدة، لكنها عالــم مفتــوح لا يحده حد، تماما كهذا الســيل الذي اســتمر محطما كل السدود. وهذه النهاية المفتوحة هي وقفة متميزة لهذه القصيدة التي تعيد مرة أخرى إلى دورة الحياة التي بدأت بالقحط والمحل.

إن الناقد هنا كان متفهما، وواعيا مدركا لهذه التجربة الفنية، واستطاع بحسه الدقيق أن يضع يده على جوهر التجربة الفنية، ومن ثم كان حكمه، أن هــذه القصيدة، بهذا وغيره، هــي أفضل قصائد المعلقات الأخرى التي اســتوفت الشــروط الشــكلية. وهو من جهة أخرى لم يلجأ إلى التفسير السهل المســتهلك، من أن القصيدة أو أن ختامها قد ضاع واندثر، بل قبل الأمر الذي رآه واعتمد حسه الذوقي في تقييم هذه التجربة.

هذه اللمســات، وأمثالها، تمثل الوعي النقدي الذي كان يتشكل بهدوء ودقة، ويضع أطرا معبرة، ويســلط أضواء كاشفة على النصوص القديمة، قائما بدوره النقدي خير قيام.

ويبقـــى جانب أخير لابد من أن ننظر فيه، خصوصا أن الكتب القديمة قد أولته اهتماما واضحا حتى غلب على أصحاب الحكم المتســرع، إطلاق الــرأي العام من أن النقد القديم انحصر فقط في الملاحظات الشــكلية، وتتبع القاعدة اللغوية.

ومــع أن هذا الاهتمام ليس تهمة تدفع، فهذا أيضا نشــاط أساســي يرتبط بالعمل الفني، فالســلامة والصحة اللغويــة، ودقة المعنى وارتباطه بواقعه، هذه هي الوســائل الأساسـية في نظام فني يعتمد على النشــاط اللغوي في جانبه التعبيري، كما أن دراسة الخروج على القاعدة أو الالتزام بها أو التمتع بجوازتها، إنما تمثل جانبا يستطيع الناقد الواعي أن يستخرج منه البذور الكامنة فيه من جمال وإبداع.

ولأن هذه القضايا تمثل هامشــا أوليا من هوامش الدراســة القديمة، يهمنا الإشــارة إلى بعض ملاحظاتهم لتكتمــل أمامنا دائرة النظر النقدي لهذه القصائد.

إن القصائد الســبع ســابقة على كل القواعد الشــكلية لوســائل الفن الشــعري، وهي أصل يعتد به في استخراج هذه القواعد من لغة وموسيقى وتقاليد فنية ثابتة، لكنها مع ذلك لم تسلم من وقفات لاحقت مواطن الخروج فيها من اطراد القاعدة، وحوت الشذوذ الذي يرافق مثل هذه القواعد.

ولعل أهم جانبين يمكن الإشارة إليهما هنا هما:

- القاعدة النحوية.
- القاعدة العروضية.

وهذان الجانبان يلتقيان عند نقطة واحدة في كثير من الأحيان.

في المســتوى الأول - القاعــدة النحوية - نلمس بوضــوح اطراد هذه القواعد بشكل واضح، فهي أصل معتمد من حيث السليقة والقاعدة، ومن ثــم خلت من أي خــروج إلا النزر اليســير. وإذا راعينا الخلافات اللهجية للقبائل، نجد أنها قد استوت سليمة نقية لا تشوبها شائبة.

حتــى هذا القليل نجد أن الدارســين القدماء قد حاولــوا إيجاد تخريج أو تفســير مناســب يحفظ لقواعدهم الاحترام والثبات والاطــراد. وقد مر علينا أكثره في الفصول السابقة مثل حركة القافية «مزمل» في بيت امرئ القيس [30].

وقد بذلوا محاولات للتبرير، فقالوا إنه جر للمجاورة، مثل قولهم: جحر ضب خرب، وقدم آخرون تخريجات أخرى [31].

ومثله دوران بيت الحارث:

فملكنا بذلك الناس حتى ملك المنذر بن ماء السماءُ

فالإقواء فيه واضح مع أهمية هذا البيت لسياق المعنى، وكذلك تسكين الفعل «يعتلق» في بيت لبيد [33]:

تراك أمكنة إذا لم أرضها أو يعتلقْ بعض النفوس حمامها [32]

وإذا كانت تمثل الملاحظات الخاصة بالشكل، فإنهم أيضا نظروا إلى المعنى من حيث مستوى الصحة والخطأ، لذلك يرون أن طرفة قد أخطأ حينما قال: «كسكان بوصى بدجلة مصعد».

يقولون إنه أراد أن يشبه عنق الناقة بالدقل فأخطأ حينما شبهها بالسكان [34]، وأنه قصر في عدم مطابقته للواقع أو الشائع عندهم، مثل قوله:

كأن جناحي مضرحي تكنفا حفافيه شكا في العسيب بمسرد

ويقولون: إنما توصف النجائب برقة شعر الذنب وخفته، وجعله هذا كثيفا طويلا عريضا» [35].

لا نريد أن نسير وراء أمثال هذه الملاحظات، فهي لا تزيد على كونها أمثلة على تلك العناية الخاصة بضوابط الشكل والحرص على تتبعها، وهي إشارة أولية إلى هذا النوع لتكتمل حلقة النقد القديم حول الشعر الجاهلي - والمعلقات بوجه أخص - وإن هذه الدائرة مكتملة لم تهمل جانبا مهما إلا حاولت ريادته بما ملكت من وسائل متيسرة لها آنذاك.

وإن هذا النشاط النقدي، مهما اختلفت حوله الآراء، ينهض ليكون دليلا على الوعي والاهتمام بإدراك النص بدرجات متفاوتة، تبدأ من البسيط والأولي والمهم لتنتهي إلى الأهم والأعمق، ورب إشارة أو لمحة فتحت بابا كبيرا يستطيع النافذ منه أن يوسع الإطار ويمس الجوهر والدقيق الخفي.

الباقلاني ومعلقة امرئ القيس

جاءت الملاحظات الكثيرة التي بذرها رواد الجمع الأول مفردة مجزأة، فارطة العقد، لا يسلكها خط واحد، أو ينتظمها فكر يشد بعضها إلى بعض، لذلك قل أن نجد نصا واحدا قد استوفي النظر فيه. هناك، فقط،

ملاحظات على قصيدة أو قصائد لشاعر أو أكثر، ولكننا نفتقد نظرة كاملة في قصيدة واحدة إلا ما ندر، وقد بقيت متابعة دراسة النص الواحد عند شـــراح الدواوين والمجموعات. وهذه محكومة بظـــروف كثيرة، قد يصعب معها اســـتخلاص نظرة كلية وكاملة عـــن نص معين. وإن كانت الملاحظات المتناثرة تستقرئ النص كله.

إن دراســـة شعر الشـــاعر الواحد والنظر فيه، وكذلك دراسة القضية الأدبية العامة دراسة متكاملة، كل هذا لا يغني عن النظر في النص الواحد الذي بقي بعيدا عن الاهتمام الدقيق الذي ينظر فيه نظرة استيفاء ومتابعة في ضوء فكري محدد [36].

ويأتـــي الباقلاني متفردا في منهجه وطريقتـــه، فإذا كان الآخرون قد وقفوا عند البيت والبيتين، يستحسنون ويسجلون ملاحظة لغوية أو معنوية، فإن الباقلاني يقبل على موضوعه حاملا معه أمرين. أولهما: استكشـــاف وبيـــان لإعجاز القـــرآن، والثاني: اختياره لنص طويـــل من نصوص الأدب العالية الرتبة، ناقدا إياه. فقد نظر نظرة نقدية شـــبه متكاملة في قصيدة امرئ القيس المعلقة. ثم نظر في قصيدة البحتري. وتم هذا في ضوء فكرة واضحة في ذهنه، فكانت هذه المحاولة الفريدة جديرة بأن ينظر إليها وأن تفهم أطرافها.

لـــم يكن الباقلاني دارس أدب، لكنه كان مفكرا عقائديا، يعكس طبيعة فكر عصـــره. فكان لا بد من أن يواجه القضية الكبرى التي شـــغلت ذلك العصر، ونعني بها قضية «إعجاز القرآن»، أسراره ودقائقه. ولما كان القرآن الكريم ينتمي من حيث الشكل إلى جنس الكلام، فإن الربط بينه وبين كلام البشـــر قائم يســـتدعيه العقل، ومن ثم كان لا بد من النظر إليه ومقارنته بفن الكلام، من شعر وخطب ونثر رفيع، وكانت هذه المقارنة واردة للذهن، بل وواقعة فعلا.

والباقلانـــي مـــن الذين ينظرون إلى أن أســـرار الإعجـــاز القرآني قائمـــة في ذات القرآن الذي أمامنا، فـــلا مجال للصرفة - أي صرف النـــاس عن محاكاتـــه - كما أن هذا الإعجاز لا يرد إلى جزء دون آخر، كالإخبار بالغيب أوالتشـــريعات، ولكن ينظر إليه كلا كاملا، وعلى وجه

أخـــص، النظر فيه من داخل تركيبه وبنائـــه اللغوي، وفي تميزه. وهذا هـــو الواجب ينفرد فيه القرآن، فالمعجزات الأخرى متحقق بعضها عند أنبياء آخريـــن. فالقرآن يتميز بهـــذا البناء اللغـــوي الخاص واللافت للنظـــر، وبكلمة محـــددة: الإعجاز القرآني كامن فـــي بلاغته، ومن ثم علينا محاولة إدراك هذا من خلال التأمل فيه كاملا، ولذلك كان لا بد من طرح هذين السؤالين:

- ما هو الإعجاز القرآني؟
- كيف يختلف ويتميز نظم القرآن عن شـــعر الشعراء وخطب الخطباء ما دام هو من جنس الكلام نفسه؟

حين الحديث عن إعجاز القرآن - أو المعجزة القرآنية - علينا أن نشير ابتداء إلى الأســـس الثلاثة التي اعتمدها الباقلاني في تحديده لشـــروط المعجزة، ومن ثم انطباقها على القرآن. فهو يضمن حديثه شـــروط الشيء المعجز حين يشير إلى أنه:

- خارج عن العادة.
- ينفرد الله تعالى بالقدرة عليه.
- لا يقدر عليه العباد.

وتحت هذه الشروط تنحدر تفصيلات أخرى.

وإذا نظرنا إلى حديثه عن القرآن سنجده يشير إلى توافر هذه الشروط كلهـــا. فيقول: «الكلام إذا بلغ غايته وتجاوز حد البلاغة إلى حيث لا يقدر عليه أهل الصناعة، وانتهى إلى أمد يعجز عنه الكامل في البراعة صح أن يكون له حكم المعجزات وجاز أن يقع موقع الدلالات [37].

هذه شـــروط المعجزات الدالة على الرســـل مطبقة على جنس الكلام بحيـــث يصل إلى الغاية والكمال ويتجاوز حد البلاغة، وهذا يعادل الخروج عـــن العادة. وأنـــه لا يقدر عليه أهـــل الصناعة، ويعجز عنـــه الكامل في البراعة، ومن ثم فقد انفرد الله بالقدرة عليه.

والقـــرآن معجز لتوافر الشـــروط الثلاثة فيه، فهـــو خارج عن أصناف الكلام المعروفـــة. وكما يقول الباقلاني: «إنه خارج عن العادة، وإنه معجز، وهذه خصوصية ترجـــع إلى جملة القرآن، وتَمَيزٌ حاصل في جميعه» [38].

فالقـــرآن - إذن - توافر فيه كمال من جهة القول، وعجز من جهة البشـــر القائلين عن مواجهته. مع ملاحظة حقيقية أساســية وهي أن هذه المعجزة نزلت على قوم امتازوا بالفصاحة وافتخروا بها.

ولا بد هنا من التوقف عند مفهوم العجز البشـــري، فعدم الاســـتطالة لا يعني عند الباقلاني نقصا. أو عدم وصول إلى الكمال النسبي، لكنه يشير إلى طبيعة القدرة الإنسانية وحدودها ضمن القوانين العامة التي تتحرك فيها:

يقـــول إن المعجز هو «الذي لا يقدر عليـــه العباد، إنما ينفرد الله تعالى بالقـــدرة عليه، ولا يجوز أن يعجز العباد عما تســـتحيل قدرتهم عليه، كما يستحيل عجزهم عن فعل الأجسام، فنحن لا نقدر على ذلك. وإن لم يصح وصفنا بأنا عاجزون عن ذلك حقيقة» [39].

فهـــو هنا لا يعيب العبـــاد، لكنه يبين مقدرتهـــم. وأن هناك حدودا قد تتحرك ضمنها طاقة الإنســـان، وضمن هذه الحـــدود يتفاوت الناس فيما بينهم قدرة وعجزا.

لكـــن من جهة أخرى فإن كمال المعجـــزة لا يعني أنها النهاية التي ليس بعدها شـــيء، فإن الله قادر على كل شـــيء، ومن ثم، بالنسبة إلى القرآن، فـــإن «الله وحده يقدر أن يأتي بنظم أبلـــغ وأبدع من القرآن كله، أما قدرة العباد فهي متناهية في كل ما يقدرون عليه، مما تصح قدرتهم عليه» [40].

إن الجانب الخاص الذي يميز القرآن عن غيره من الكلام، هو خروجه عن حد العادة، أو البلاغة البشـــرية، ودخوله فـــي القول المعجز، وإن هذا حاصـــل فيه كله. وهـــذا الإعجاز يمكن تلمســـه في خصائص الأســـلوب القرآني، حين مقارنته بكلام البشـــر، ومن هنا تبدأ محاولته بالإشارة إلى طبيعـــة هذا التميز من خلال حديثه عن خصائص القرآن ومقارنته بفنون العرب القولية.

يمكننا أن نستخلص من حديثه عناصر عامة توافرت في القرآن ميزته عن غيره من كلام العرب، منها أنه:

- ليس للعرب كلام مشتمل على هذه الفصاحة على هذا الطول.
- إن نظم القرآن على تصرف وجوهه وتباين مذاهبه خارج عن المعهود من نظام كلام العرب.

● إن القــرآن على كثرته وطوله متناســب فــي الفصاحة، لا اختلاف ولا تفــاوت فيه، مع تصــرف وجوهه، فهو إذن ليس من جنس الكلام الذي يتفاوت ويختلف، وهو لا يتوسط أو ينزل عن مستوى الفصاحة.

ومن ثم فمثل القرآن بتنوع مادته واستواء بلاغته، لا يصح أن يقع اتفاقا أو مصادفة كما يتفق للشاعر البيت النادر والكلمة الشاردة.

● مرد الإعجــاز القرآني إلى نظمه وليس إلى عناصر أخرى يمكن أن تدرك بالتعليم.

هذه هي العناصر مجملة، ويرى الباقلاني أن الذي يستطيع إدراك هذه الخصائص هو الذي له دراية وعلم بهذا الفن القولي.

ونســتطيع الآن أن نســمــع كلماتــه مباشــرة وهي تشــير إلى هذه العناصر، يقول:

● «ليــس للعــرب كلام مشــتمل على هــذه الفصاحــة والغرابة، والتصرف البديع، والمعاني اللطيفة، والفوائد الغزيرة، والحكم الكثيرة، والتناســب في البلاغة، والتشــابه في البراعة على هذا الطول، وعلى هذا القدر»[41].

● «إن نظــم القرآن على تصــرف وجوهه، وتبايــن مذاهبه خارج عن المعهود من نظــام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد»[42].

● وإن هذا القرآن «على كثرته وطوله متناســب في الفصاحة على ما وضعــه اللــه تعالى به، فقال عز من قائل «الله نزل أحســن الحديث كتابا متشــابها مثاني تقشــعر منه جلود الذين يخشــون ربهم ثم تلين جلودهم وقلوبهــم إلى ذكر اللــه» وقوله «ولــو كان من عند غير اللــه لوجدوا فيه اختلافا كثيرا». فأخبر ســبحانه أن كلام الآدمي إن امتد وقع فيه التفاوت وبان عليه الاختلال»[43].

● ونظــم القرآن ليس من جنــس كلام الناس الــذي يتفاوت ويختلف ولكنــه يتصــرف من الوجوه المختلفــة «على حد واحد في حســن النظم، وبديع التأليف والرصف، لا تفاوت فيه، ولا انحطاط عن المنزلة العليا، ولا إســفاف فيه إلى الرتبة الدنيا»[44]، فهو مع عجيب نظمه، وبديع تأليفه لا

يتفاوت ولا يتباين، على ما يتصرف عليه من الوجوه التي يتصرف فيها: من ذكر قصص ومواعظ واحتجاج، وحكم وأحكام، وإعذار وإنذار، ووعد ووعيد وتبشير وتخويف...» [45].

وإذ كان القرآن كذلك فإن كلام البشر لا يرتفع إلى هذا الشأن، وإنما تنسب إلى حكيمهم كلمات معدودة وألفاظ قليلة، وإلى شاعرهم قصائد محصورة، «يقع فيها الاختلال والتعمل والتكلف والتجوز والتعسف. كما أن الشعراء يختلفون تبعا لما يكتبون، فمنهم من يجود في المدح من دون الهجو، ومنهم من يبرز في الهجو من دون المدح.. إلخ. ومن ثم فإنك متى تأملت شعر الشاعر البليغ، رأيت التفاوت في شعره وفق الأحوال التي يتصرف فيها، فيأتي بالغاية في البراعة في معنى، فإذا جاء إلى غيره قصر عنه، ووقف دونه، وبان الاختلاف على شعره» [46].

لذلك فالقرآن «لا يصح وقوع مثله اتفاقا، كما يتفق للشاعر البيت النادر والكلمة الشاردة والمعنى الفذ الغريب كما يلحق كلامه بالوحشيات، فإنما يتفق للشاعر في لمع من شعره وللكاتب في قليل من رسائله، وللخطيب في يسير من خطبه، ولو كان كل شعره نادرا ومثلا سائرا، ومعنى بديعا، ولفظا رشيقا، وكل كلامه مملوءا من رونقه ومائه، ومحلى ببهجته وحسن روائه، ومن يقع فيه المتوسط بين الكلامين، والمتردد بين الطرفين، ولا البارد المستثقل والغث المستنكر، لم يبن الإعجاز في الكلام، ولم يظهر التفاوت العجيب بين النظام» [47].

وإذا كان النظام المتميز هو الفاصل الوحيد بين القرآن وغيره، فإن الباقلاني يرفض أن يكون مرد الإعجاز ما يذهب إليه بعض الناس من أن الإعجاز يؤخذ من وجوه البلاغة من بديع وبيان، أو البديع، فإن هذه الأمور تنقسم إلى ما يمكن الوقوع عليه والتعمل له، وما يدرك بالتعلم، فهذا لا سبيل إلى معرفة إعجاز القرآن به، فالإعجاز مرده إلى ما لا سبيل إليه بالتعليم ومن ثم فإن الآية التي ذكر فيها التشبيه ليس مرد إعجازها إلى موضع التشبيه، ولكن لألفاظ الآية ونظمها وتأليفها، وليس مرد الإعجاز موضع التشبيه» [48].

إن نقطــة الارتــكاز التي اعتمــد عليها الباقلاني هــي أن الإعجاز القرآني شــيء آخر غير بلاغة البشــر، وأنه من الكلام المعجز الذي لا يتوصــل إليه، وأنه لا يتفاوت ولا يتباين، بينمــا كلام الفصحاء يتفاوت، يعلو ويســفل، يتناقض ويتلاءم. وكل هذه عيوب مدركة تحدث عنها نقاد الشعر في نقدهم.

ومن ثم فهو يشــير إلى بديهة من البديهات، وهي أن الإنسان مهما بلغ شأوه، عاجز؛ فالنقص وعدم الكمال سمة بشرية، فهي لا تضيره، ولا يعتبر عاجزا ما دامت إمكاناته تقف عند حدود الممكن الذي يدرك بالتعليم. أما المعجز فهو شيء خارج للعادة.

ونســتطيع أن نقرب الأمر بقولنــا: إن التغلب على المرض ممكن في حدود قدرة الإنســان وتعلمه، أما إعــادة الموتى فهي معجزة، وكذلك رد البصــر إلى أعمى ميئوس منه تعتبر معجزة داخلة في خوارق العادات. وعلى هذا القياس، فالبلاغة ســمة بشــرية فيها بلــوغ القصد بجانب الانحطاط والقصور، أما القرآن فهو يدخل في حيز الإعجاز.

ومــن ثم فإن الذي يمكن أن يوصل إليــه بالتعلم يتقارب فيه الناس، ويرمون فيه إلى حد، فإذا تجــاوزوه وقفوا بعده لم يمكنهم التخطي إلا أن يحصــل ما يخرق العادة، وينقض العــرف، وهذا لا يكون إلا للدلالة على النبوات.

لذلك فالإنسان قد يقذف طبعه في النادر البيت البديع والقطعة في ديوان الشــاعر، وقد يكون الشاعر ابن بيت أو بيتين وقطعة أو قطعتين، وهــذا قليل. وإذا اطرد كلامه في هذا المســلك لأمكــن أن يدعي فيه الإعجاز، لكننا نعلم قلة الأبيات الشــوارد، والكلمــات الفرائد وأمهات القلائد، فالباقلاني لا ينكر أن يســتدرك البشــر كلمة شريفة، ولفظة بديعة، لكنه ينكر أن يقدروا على نظم سورة كاملة يصلون فيها إلى الحد الأعلى في البلاغة[49].

ولا يــدرك هذا الإعجاز إلا من له دراية بالفــن الذي جاءت فيه، لأنه يملــك العلــم الذي يمكنه مــن هــذا الإدراك، لأن الإنســان المتناهي في الفصاحة والمتمكن منها ومن علم الأســاليب متى ســمع القرآن، عرف أنه

معجـــز، وأدرك أنـــه وغيره عاجزون إزاء هذا القـــرآن. وعجزه ليس عجز عدم قدرة، لكن لإدراكه اســـتحالة الوقوع، فـــإذا كان إخراج اليد البيضاء مـــن الجيب خارجا عن العادات، فهو لا يجوزه من نفســـه، وكذلك لا يجوز وقوعه من غيره [50].

ولا تفتقر نظرة الباقلاني إلى سند واقعي وفني، فإن تميز بعض أعمال الشاعر من دون غيرها يشير إلى هذا، ونحن نعلم أن الدفقة الفنية المتميزة نادرة شحيحة، لحظة عزيزة، يصعب على الفنان التمسك أو الاحتفاظ بها طويلا. لذلك قل أن نجد قصيدة أو عملا فنيا متكاملة أطرافه، تصل إلى حد واحد من التميز.

إن هذه الفكرة، بعيدا عن التوقف عند الإعجاز، جديرة بالنظر والمتابعة وما أكثر الشواهد عليها من ألسنة الشعراء أنفسهم وسلوكهم.

2 - الباقلاني ومعلقة امرئ القيس

اســـتقرت - إذن - في ذهن الباقلاني حين دراســـته لإعجاز القرآن تلك الفكرة الرئيســـية التي اعتمد عليها ونعني بها: الكمال إزاء النقص، الكمال الإلهي إزاء النقص البشـــري من خلال دراسته الإعجاز القرآني، و«إن نظم القرآن يزيد في فصاحته على كل نظم ويتقدم في بلاغته على كل قول» [51].

ولكـــي يقدم دليلا عمليا على ما ذهب إليـــه كان لابد من أن ينظر في كلام العرب ليميز بينه وبين القرآن، وقد أورد أمثلة كثيرة ونماذج من أدب العرب وتحدث عنها، ولكي يعطي فكرته حقها من البروز، اختار شـــاعرين بارزين: من القدماء امرؤ القيس، ومن المحدثين البحتري.

وقـــد وقع اختيـــاره - أولا - على امـــرئ القيس «فهـــو كبيرهم الذي يقرون بتقدمه، وشيخهم الذي يعترفون بفضله، وقائدهم الذي يأتمون به، وإمامهم الذي يرجعون إليه، كيف ســـبيله، وكيف طريق سقوط منزلته عن منزلة القرآن» [52].

ويشير إلى أنه لا شك «في جودة شعر امرئ القيس وبراعته وفصاحته وأنه أبدع في طرق الشعر أمورا اتُّبع فيها، من ذكر الديار والوقوف عليها، إلى ما يصل بذلك من البديع الذي أبدعه، والتشـــبيه الذي أحدثه، والمليح

الذي تجد في شـعره، والتصرف الكثيـر الذي تصادفه في قوله، والوجوه التي ينقسـم إليها كلامه من صناعة وطبع وسلاسـة وعفو، ومتانة ورقة، وأسـباب تحمد، وأمور تؤثر وتمدح، وقد ترى الأدباء أولا يوازنون بشـعره فلانا وفلانا ويضمون أشـعارهم إلى شعره، حتى ربما وازنوا بين شعر من لقيناه وبين شـعره في أشـياء لطيفة، وأمور بديعة، وربما فضلوهم عليه، أو سووا بينهم وبينه، أو قربوا موضع تقدمه عليهم، وبرزوه بين أيديهم».

وكمـا اختار أمير شـعراء الجاهليين، وقـع اختياره أيضـا على أهم قصائـده، ونعني بها المعلقة، لتكون محلا لمناقشـته وإبراز فكرته فهي من المختارات، فقد اختاروها في «السبعيات» [53]، لهذا عمد إليها فهي - كما يقـول - قصيدة متفـق على كبر محلها، وصحة نظمهـا، وجودة بلاغتها، ورشـاقة معانيهـا، وإجماعهـم على إبـداع صاحبها فيها، مـع كونه من الموصوفـين بالتقدم في الصناعة، والمعروفين بالحذق في البراعة، فنقفك علـى مواضع خللها، وعلى تفاوت نظمها، وعلـى اختلاف فصولها، وعلى كثرة فضولها، وعلى شدة تعسفها وبعض تكلفها، وما تجمع من كلام رفيع، يقـرن بينه وبين كلام وضيع، وبين لفظ سـوقي، يقرن بلفظ ملوكي، وغير ذلك من الوجوه [54].

اختار الباقلاني من المعلقة ستة وثلاثين بيتا تمثل تقريبا ثلثي القصيدة وراح - علـى حد تعبيره - يبين عوارهـا متناولا الأبيات المختارة بيتا بيتا، مسـلطا ثقافتـه ومجيلا فيها عقلـه الجدلي الذي يتميز بـه. ولم تخرج مناقشته عن حدود السائد من الثقافة آنذاك.

نسـتطيع القول إن مدار ملاحظاته ينصب ويـدور حول مجموعة من القضايـا، وبتحديد أدق، ينصب على الثنائي الأساسـي في كل عمل فني، والذي تناوله النقاد قديما ونعني به:

- المعنى.
- اللفظ وقضايا الشكل الفني [55].

فهذه هي المتطلبات الأساسية التي كان يدور حولها النقاد ويسجلون حولها ملاحظاتهـم، ومن ثم اعتمدها الباقلانـي لخدمة غرضه الذي يسعى إليه. ولن تكون هذه الملاحظات غريبة على قارئ الكتب القديمة،

فقد جمع الباقلاني شتاتها وأضاف إليها وحاكاها في مواجهته لنص امرئ القيس هذا، وسننظر في هذه الجوانب لنرى الكيفية التي سار بها في نقده.

أولا: المعنى

في حديثه عن المعنى ومتابعته التقييمية له، نجده يدور حول أربعة محاور أساسية، تجتمع فيها بعض توجهات النقد العربي القديم، ونجملها فيما يلي:

- فكرة الكمال.
- التناقض.
- مستوى الصحة والخطأ.
- النظرة الخلقية.

وهذه المحاور الأربعة تمثل أهم الجوانب التي احتضنها التراث النقدي العربي بالنسبة إلى المعنى، ولن نعدم أمثالها في النقد القديم عند الأمم الأخرى.

أ - فكرة الكمال

فكرة مطردة عند القدماء، فالفن لا يحاكي الواقع أو يعكسه ولكنه يرسم صورة محسنة، متجاوزة حرفيته لتكمل نقصه، يرسم الصورة المثالية المعوضة لهذا النقص، وليست هذه المرة الأولى التي يعاب فيها امرؤ القيس، ففي الحكومة المشهورة في النقد القديم والتي عقدتها أم جندب، بينه وبين علقمة، نجدها فضلت وصف علقمة الفحل لفرسه على وصف امرئ القيس لجواده، وكانت حجتها قائمة على أساس أن وصف فرس علقمة كان يدنيه من الفرس المثالي، بينما ينزع وصف فرس امرئ القيس إلى الجانب الواقعي، وفي هذا التوجه اقتراب من شرط أرسطو من أن التعبير الفني هو ما يجب أن يكون لا ما هو كائن.

إن فكرة الشـــيء الكامل، أو تصوير الشـــيء على هيئـــة المثال الذي لا يدرك، سمة من سمات النظرة القديمة، لذلك أخذت المبالغة أو الغلو حظا من العناية عند بعض من تصدى للنقد، ومن ثم فليس من الغريب أن تكون نظـــرة الباقلاني تمر، في بعض ملاحظاته من خـــلال هذا المقياس الذي يقيس عليه شعر امرئ القيس.

عندمـــا نتأمل هذه الأمثلة ســـنرى أن الباقلاني يدور حول هذه الفكرة التي استقرت عند النقاد القدماء، يقول في تعليقه على بيت امرئ القيس:

ففاضت دموعُ العين مني صبابةً　　على النحر حتَّى بلَّ دمعي مِحْمَلي

« .. ثـــم تقديره أنه قد أفرط في إفاضة الدمع حتى بل محمله، تفريط منه وتقصير، ولو كان أبدع لكان يقول: حتى بل دمعي مغانيهم وعراصهم. ويشبه غرضه إقامة الوزن والقافية، لأن الدمع يبعد أن يبل المحمل، وإنما يقطـــر من الواقف والقاعد علـــى الأرض أو على الذيل وإن بل فلقلته وأنه لا يقطر» [56].

فقد لاحظ أن إحســـاس الشاعر بأن دموعه قد أفرطت في الإفاضة، لا يعكســـه منطوق كلماتـــه، ويتضح هذا مـــن جهتين همـــا: أن الدمع بل المحمل، بينما كان المفـــروض – وفق قانون المبالغة – أن يقول: بل مغانيهم وعراصهم. أي أن على الشـــاعر ألا يكتفي بالمحمل فقط لكنه يتجاوزه إلى الساحة المحيطة!

والملاحظة الثانية التي يسجلها الباقلاني على الشاعر هي أنه استخدم كلمة «يبل»، بينما كانت المبالغة تقتضي أن يقول يقطر ويسح ليكون أبلغ.

وواضح أن الملاحظتين ترتكزان على التقصير في المبالغة، أي القصور عن الوصول إلى الكمال في تصوير الحالة التي أمامه.

وهذه الفكرة تتضح في صورة أوضح حين تعليقه على قول الشاعر:

إذا قامتا تضوَّع المسك منهما　　نسيم الصبا جاءت بريَّا القرنفل

قـــال: «ولو أراد أن يجود أفاد أن بهمـــا طيبا على كل حال، أما في حالـــة القيـــام فقـط، فذلك تقصيرا!». «ثـــم فيه خلل آخر: لأنه بعد أن شـــبه عرفها بالمسك، شـــبه ذلك بنســـيم القرنفل، وذكر ذلك بعد ذكر المسك نقص» [57].

بون شاسع بين الذي يعتمد على معيار استقر في ذهنه وتسلط على أحكامه وبين فنان ينظر بمنظار مختلف يتلاءم مع طبيعة ما يصور، وإذا كانت فكرة الكمال تستدعي أن تكون رائحة المسك صفة دائمة لازمة ليكون هذا أكمل، فإن امرأ القيس تختلط في ذهنه صورة أخرى، هي من مادة الواقع الملموس، فحين الحركة يتطاير العطر بعد سكون فينتشر مغيرا طبيعة ما حوله، وهذا التلازم بين الحركة والرائحة يلتقطه حس الفنان ويعمل فيه خياله فيشيع فيه حياة خاصة، بينما اكتفى الناقد بالوقوف عند فكرة الأشمل والأكمل من وجهة نظر منطقية.

ومثل هذه أيضا الملاحظة الثانية فهو يرى أن التشبيه يكون بين ما هو أدنى إلى الأعلى في بابه، «والمسك» - في رأيه - أعلى درجة من رائحة النسيم الحامل لرائحة القرنفل، ومن ثم لا مجال هنا للتشبيه. وهذا تحكم آخر لفكرة ثابتة قائمة على الأكمل - والأعظم - وليس هذا يلازم - فقد كان حس امرئ القيس أدق، وقد ضرب بعرض الحائط كل المقولات ما دام يرى نبض الحياة في موضوعه، فحركة نسيم الصبا - بما تحمل من ريا القرنفل - كانت في خيال امرئ القيس هي الصورة المكملة لهذا المسك الذي يتضوع منها.

وهناك أيضا فكرة أخرى مكملة للسابق، تدور في ذهن الناقد القديم ركن إليها الباقلاني في نقده، ونعني بها التقليد الفني المتبع، الذي حمده النقاد واستراحوا إليه، فعلى سبيل المثال، لا يعجبه قول الشاعر:

أغرَّكِ مني أنَّ حبَّك قاتلي وأنك مهما تأمُري القلب يفعل

يورد على هذا البيت ملاحظاته ومنها أنه لا يحق للشاعر أن ينكر تدلل الحبيبة: «وكيف ينكر عليها تدللها، والمتغزل يطرب على دلال الحبيبة» [58].

ولم يدرك الباقلاني أن قبول الدلال من المحب لا يمنع إنكاره له.

ب - التناقض

ويمثل التناقض في المعنى المحور الثاني الذي سلطه الباقلاني على المعلقة، فهو يأخذ على الشاعر أنه يقول الشيء ونقيضه، وواضح هنا أنه لا يتحدث عن التناقض في موقفين وقصيدتين مختلفتين، حيث نجد

أن هنــاك من أجاز هذا، أو على حد تعبيــر قدامة بن جعفر الذي لا يرى الشاعر المتناقض مخطئا «من أجل أنه لم يكن في شرط شرطه يحتاج إلى ألا ينقض بعضه بعضا، ولا في معنى ســلكه في كلمة واحدة، ولو كان فيه لم يجر مجرى العيب؛ لأن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقا، بل إنما يراد منه، إذا أخذ في معنى من المعاني - كائنا ما كان - أن يجيده في وقته الحاضر لا أن يطالب بألا ينسخ ما قاله في وقت آخر» [59].

لكن التناقــض المعيب هو الذي يأتي في الموقــف الواحد أو القصيدة الواحدة، بحيث لا يكون الشــيء وعكسه في الموقف نفسه، وهي أيضا من مقولات النقد القديم القائمة على أساس من المنطق.

لقد وقف عند قوله:

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها   لما نسجتها من جنوب وشمأل

قائــلا: ثم في هذه الكلمة خلل آخر، لأنــه عقب البيت بأن قال: «فهل عند رســم دارس من معول»، فذكر أبو عبيدة: أنه رجع فأكذب نفسه، كما قال زهير:

قف بالديار التي لم يعفها القدم   نعم، وغيرها الأرواح والديم

وقال غيره: أراد البيت الأول أنه لم ينطمس أثره كله، وبالثاني أنه ذهب بعضه حتى لا يتناقض الكلامان.

وليــس في هذا انتصار، لأن معنى «عفا» و«درس» واحد، فإذا قال: «لم يعف رسمها»، ثم قال: «قد عفا، فهو تناقض لا محالة» [60].

وواضح أن الباقلاني في إصراره على تناقض الشاعر يقف عند حرفية الدلالة، فإذا كان الشاعر قد قال أولا: إن رسمها لم يعف، ثم عاد فوصفه بأنــه رســم دارس فإنما هذا آت من أنه يرى الشــيء واحدا، فالبقايا من الطلل، وإن ظهرت، لا تمثل القائمة الحية، فقد خلا وأقفر، فدروســه آت من خلوه، وبقاياه تظل بقايا طلل ولا تزيد على هذا ومن ثم فهو سواء ظهر بعضه أم درس كلــه، معناه الماثل أمامه واحد لا يتغير، يهيج الذكرى ويثير صورة الراحلين. وهذا الجو بكامله هو الذي أثار شجون الشاعر، وأخذت معانيه تضرب في أماكن عدة، وليســت التفاصيل إلا تعداد مراحل معينة للذكرى في الذهن. ونتذكر هنا قول عنترة:

حييت من طلل تقادم عهده أقـوى وأقـفـر بـعـد أم الهيثم

وتحت هذا المنظور - التناقض - يقف أيضا عند قول الشاعر:

وإن شِفَائي عبرةٌ مهراقةٌ فهل عند رسمٍ دارسٍ من مُعَوَّلِ

يرى في هذا البيت أنه: «مختل من جهة أنه جعل الدمع في اعتقاده شافيا كافيا، فما حاجته بعد ذلك إلى طلب حيلة أخرى، وتحمل ومعول عند الرسوم؟ ولو أراد أن يحسن الكلام لوجب أن يدل على أن الدمع لا يشفيه لشدة ما به من الحزن، ثم يسأل هل عند الربع من حيلة أخرى» (61).

فها هو الباقلاني مرة أخرى يصر على أن الشاعر إذا حدد شيئا فلا ينصرف إلى غيره معتبرا أن هذا نوع من التناقض، فالشاعر هنا قد حدد أولا أن الدمع المراق فيه شفاء له، ثم انصرف عن هذا وراح يبحث عن معول يشفيه فيقف متسائلا: هل يجده عند مثل هذا الرسم؟ وبين الفكرتين تناقض، أو عودة مرة أخرى إلى البحث والتعدد بعد التحديد.

ويحاول الباقلاني أن يزيل هذا التناقض وأن يضع بديلا وهو أن على الشاعر أن يذكر أن الدمع لا يشفيه ولا يعزيه، ومن ثم هو يبحث عن معين جديد، وهو اقتراح ممجوج ولا جديد فيه، وهو يخضع للمقولة نفسها التي تعتمد على المبالغة وتجاوز الحد، بينما كان الشاعر ينطلق عن إحساس متميز يجسد اللحظة التي لا تقول شيئا واحدا فقط ولكنها تشي بأكثر من شيء يجسد اللحظة، فالشعر هنا إذا كان قد وقع حقا في تناقض بين فكرتين، فإن هذا التناقض الظاهر لا يمثل خللا فنيا ما دام الموقف النفسي والفني يحتملانه، ففي لحظة اهتزاز الشعور والعاطفة قد نثبت شيئا ونتجاوزه وننفيه، وليس هذا تناقضا، لكنه استجابة طبيعية لهذا الموقف.

ولن تعوزنا الحيلة، حين نستعمل أيضا الفهم العقلي الذي يسير عليه الباقلاني، فنقول إن الدمع يمكن أن يشفي، أو يخفف الحزن، لكن ألا يمكن أن يجد عند الطلل معولا آخر يلجأ ليخفف عنه، أو أنه مجلبة للدمع الشافي، ومن ثم يتحد الاثنان؟!

ولابــد هنا من ملاحظــة أن التناقض في الفن الــذي وقف الباقلاني يعيبه ويقلل من مقدرة الشــاعر لوقوعه في شــعره، هــذا التناقض يؤدي وظائف خاصة بعيدة عن تحكــم المقاييس العقلية المحددة التي لا تتطابق مــع تموجات العاطفة القادرة على إزالة التناقض من خلال الخيال القادر على صهره ودمجه في حالة واحدة تقبله كاملا بإيحاءاته المتميزة.

إن الكلمة الشعرية حاجتها مختلفة في نوعيتها عن حاجة وخصائص الكلمة العادية للمنطق، لأن الشــعر يســتخدم الكلمة والصورة والإيحاء اســتخداما خاصا قد يصل في لحظة ما إلــى حكم عقلي، لكن هذا لا يتــم إلا فــي المحصلة النهائية وتبقــى التفصيلات في منأى عن حرفية القياس المنطقي.

فالفــن لا يحارب المنطــق ولكنه يقدم منطقا خاصــا لفهم الحياة من حولنا، وهذا هو الجانب المهم الذي عجز عن إدراكه الباقلاني.

ج - مستوى الصحة والخطأ

قضيــة الصحة والخطأ في الفن متصلة بالتفكير المنطقي والمتمســك بحرفية الواقع، فالقائلون بها يعتمدون على مدى صدق المقولة ومطابقتها لهذا الواقع أو مخالفتها له، وهذا هو الذي نلمسه في الملاحظات المنحدرة إلينا في كتب النقد.

وهذا الواقع الذي نشــير إليه ليس فقط الواقع المادي ولكنه يتجاوزه إلى مــا هو في حكمه مثــل الواقع اللغوي، وما أكثر الملاحظــات المتعارف عليها بحيث يشــكل الخروج عليها خطأ لا يقبل، ويمتد هذا إلى ما هو أدق بحيث تصل إلى الصورة الفنية والمجاز المقبول حين يشيع وينتشر فيلزم الشعراء به.

وهكــذا نجد أن كتــب النقد قد توالدت فيها هــذه المتابعات لمثل هذه الأخطاء، وقد تشــعبت الأطر التي يركن إليها الناقد محاسبا على أساس من المعيار المسبق والمتحكم.

وأقرب الأمثلة التي يســير عليهــا الباقلاني على ضوء هذه التصورات ذلــك المثال الذي يحتكم إلــى الواقع الملموس، أو مطابقــة المقولة للواقع حينما ردد ما عابه النقاد على قول امرئ القيس:

إذا ما الثُّريَّا في السماء تعرّضتْ   تعرُّض أثناء الوِشاح المُفَصَّلِ

يقول: «قد أنكر عليه قوم قوله: إذا ما الثريا في السماء تعرضت»، وقالوا: الثريا لا تتعرض، حتى قال بعضهم: سمى الثريا وإنما أراد الجوزاء، لأنها تعرض، والعرب تفعل ذلك، كما قال زهير: «كأحمر عاد» وإنما هو أحمر ثمود [62].

ولابد هنا من الإشارة إلى أن الباقلاني عندما أورد هذا البيت مثالا على مخالفة الشاعر للواقع وسوقه للتخريجات والتفسيرات المختلفة له، نجده بعد ذلك لا يسلم بأن هذا البيت معاب من حيث عابوه، ويعده من محاسن القصيدة [63]. وهذا اجتهاد يحسب له.

لكن هذا التساهل إزاء هذا البيت يقابله رفض كامل في موقع آخر لبيت رأى أن في معناه ما يجافي المألوف والسائد، فهو في أول بيت من المعلقة حينما دعا الشاعر إلى الوقوف والبكاء على الأطلال، يقول: «فأول ذلك: أنه استوقف من يبكي لذكر الحبيب، وذكراه لا تقتضي بكاء الخلي، إنما يصح طلب الإسعاد في مثل هذا، على أن يبكي لبكائه ويرق لصديقه في شدة برحائه فأما أن يبكي على حبيب صديقه، وعشيق رفيقه، فأمر محال».

فإذا كان المطلوب وقوفه وبكاءه أيضا عاشقا، صح الكلام من وجه وفسد المعنى من وجه آخر! لأنه من السخف ألا يغار على حبيبه، وأن يدعو غيره إلى التغازل عليه، والتواجد معه فيه! [64].

واضح أن الباقلاني قد جرفته هنا النظرة الحرفية، فلم يفهم من هذه الدعوة إلا شيئا واحدا، هو أنه ليس هناك من منطق واضح لدعوة الآخرين إلى البكاء مع الشاعر على ممن يحب. لذلك كان فهمه منحصرا في أن:

- ذكرى الحبيب لا تستدعي بكاء الرفيق، فليس هناك من سبب لأن يبكي هذا المرافق على حبيب صديقه.
- وإذا كان بكاء الرفيق على الحبيب لأنه عاشق له، فكيف لا يغار هذا على حبيبه.

وهذا تصور قاصر يريد ألا يتجاوز المعنى المباشر إلى الدلالة الأشمل، فالحبيب هنا مطلق وليس محددا، فكل بكاء إنما ينصرف إلى ما يخص الشخص ضمن هذه الصورة الجماعية، وهل كان يخلو عربي مرافق لامرئ القيس من إحساس بالحزن على الأحبة الراحلين؟ فتعدد وشمول هذا الموقف يستدعي مثل هذه الدعوة.

ومن البداهة المسلم بها أنه من البعيد جدا أن الشاعر كان يدعو مرافقه إلى أنه محب للحبيب نفسه! إن الإسعاد أو التسرية تأتي من هذا البكاء الجماعي، ففيه تقليل من حدة الحزن الوحيد، فعندما يكون الألم جماعيا يحس الإنسان بأنه لا ينفرد بألمه ولكن هذا الألم جزء من كل. ألم يسمع الخنساء وهي تقول:

ولولا كثرةُ الباكين حولي	على إخوانهم، لقتلت نفسي
وما يبكون مثلي أخي ولكن	أُعزي النَّفْسَ عنه بالتأسي

يعرج بعد ذلك على تفسير الأصمعي لهذا البيت - بيت امرئ القيس - رافضا قوله من أن حزن الشاعر باق ما دام الرسم باقيا، فلو عفا لاسترحنا. والباقلاني يرى أن هذا الانتصار لمعنى الشاعر يوقعه في خلل وأنه «يكون من مساويه أولى، لأنه إن كان صادق الود، فلا يزيده عفا الرسوم إلا جدة عهد وشدة وجد» (65).

وهكذا نرى أن مطابقة المعنى للواقع المادي أو اللغوي أو ما ألفه الناس، مثل الصخرة الصلبة التي يتكئ عليها الباقلاني في نقده لهذه القصيدة، ولم يكن محقا فيما ذهب إليه، فلم يكن الشاعر بناقل للواقع أو تارك نفسه أسيرا لغيره، ولكنه كان يحاول أن يعبر عن اللحظات التي يحس بها إحساسا فنيا واعيا.

د - النظرة الخلقية

النظر إلى الفن من خلال المقياس الخلقي قديم، إن لم يكن أقدم المقاييس، وهي نظرة آتية من منبع اجتماعي من جانبيه الديني والتهذيبي. ولا نعدم - في كل العصور - وجود مؤيدين - لها - ومعارضين، ونحن نجد بعض النقاد العرب من ينظر إلى هذا الجانب نظرة تقدير أو يعطيه اهتماما خاصا، بينما يقف آخرون ليفصلوا بين الجانب الخلقي والديني

والفن، وتحت جناح الفصل بين الأخلاق والفن قبل الكثير من شعر الهجاء والشـــعر الخليع من دون حرج، وكما يقول قدامة بن جعفر: وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلا رداءته في ذاته (66).

ومـــن الطبيعي ألا نرى مثل هذا التســـامح عند الباقلاني، فلا يقبل أبيات امـــرئ القيس التـــي تخرج عن المألـــوف والمقبول من التصريـــح والتلميح إلى الكشـــف والصراحة، فهو يرى أن عقر الشاعر لمطيته سفاهة، وأن هذا البيت لو سلم من العيوب «لم يكن فيه شيء غريب، ولا معنى بديع، أكثر من سفاهته، مع قلة معناه، وتقارب أمره، ومشاكلته طبع المتأخرين من أهل زماننا» (67).

ويسلط بعد ذلك مقياسه الخلقي على أبيات امرئ القيس المشهورة:

فقلتُ لها: سيري وارخي زمامَه ولا تُبْعديني من جَنَاك المُعَلَّلِ
فمِثْلُك حُبْلى قد طرقتُ ومرضعٍ فألهيتهُا عن ذي تَمائمَ محْولِ
إذا ما بكى من خَلْفها انصرفتْ لهُ بشقٍّ وتحتي شقُّها لم يحوَّلِ

إن حكمـــه على هذه الأبيات يقوم على أن الشـــاعر قد وصف نفســـه بأنه زير نســـاء، وأنه يفسدهن ويلهيهن عن حبلهن ورضاعهن، لأن الحبلى والمرضعة أبعد من الغزل وطلب الرجال.

ويـــرى أن كونه مفســـدة لهن لا يوجب له وصلهن وتـــرك إبعادهن إياه، بل يوجب هجره والاســـتخفاف به، لسخفه ودخوله كل مدخل فاحش، وركوبه كل مركب فاسد! وفيه من الفحش والتفحش ما يستنكف الكريم من مثله ويأنف من ذكره، أما البيت الثالث فهو: «غاية في الفحش، ونهاية في الســـخف، وأي فائدة لذكره لعشـــيقته وكيف يركب هذه القبائح، ويذهب هذه المذاهب، ويرد هذه الموارد؟! إن هذا ليبغضه إلى كل من ســـمع كلامه، ويوجب له المقت! وهو - لو صدق - لكان قبيحا، فكيف: ويجوز أن يكون كاذبا» (68).

واضح، إذن، مقياســـه الخلقي الذي أســـقط، من خلاله، هذه الأبيات لصراحتهـــا وانكشـــاف معناهـــا وخروجها عـــن المألوف، ومـــن المؤكد أن الباقلانـــي لم يكن يقف منفردا في حكمه هذا، بينما كان الشـــاعر بعيدا كل البعد عن هذا الحكم فهو منســـاق مع الصورة الفريدة التي استطاع أن يبدعها في أبياته هذه.

وبهـــذا تكتمل الجوانـــب الأربعة التـــي اعتمدها الباقلانـــي في نظرته للمعنى. وما لا شك فيه أن المقولات التي كان الباقلاني يرددها هي حصيلة كاملة للنقد الذي وجه إلى هذه المعلقة، جاء الباقلاني وسلكه في خط واحد متتابع، وأكسبه نظرته ضد النص للدفاع عن فكرة الإعجاز القرآني.

ثانيا: قضايا الشكل الفني

لـــن يخرج الباقلاني فـــي تناوله قضايا اللفظ - والشـــكل الفني - عن ثقافـــة عصره وما وفرت لـــه من فهم وقدمت له مـــن معلومات أولية. ففي متابعته لهذه القصيدة المعلقة ســـنلمس أن المســـارات المهمة التي كان يسير فيها أصحاب الملاحظات النقدية من القدماء، هي نفســـها التي يسير فيها، ومن ثم نجده يثير موضوعات من مثل: الاختلال اللغوي - الألفاظ ودلالاتها - الترادف - التطويل والحشـــو والتكرار - الأساليب الركيكة - الصيغ غير المقبولة - الألفاظ الحوشية - الوحدة داخل البيت - الوحدة في القصيدة.

هذه هي النقاط الرئيســـية التي كان يلتقطها وهو يستعرض القصيدة، مســـتخدما إياها لبيان أن اندفاعة الفيض الشعري عند الشاعر المتميز لا تخرج عن الطاقة الإنسانية المحددة المحكومة بقدرته إزاء الكمال الرباني. وكان إلحاحه على هذه الفكرة يجعله يطلق العنان لتفسيراته لهذه الجوانب التي راح يتلمسها.

نجده يتوقف عند الكلمات التي يعتقد أنها وحشية صعبة لا يرى مبررا لصعوبتها ولا فائدة منها، خاصة إذا كانت قد وردت وسط كلام يشبه كلام المولدين في سهولته، فيقول في تعليقه على قول الشاعر:

فلما أجَزْنا ساحة الحيّ وانتحى بنا بطن خبْتٍ ذي حِقَافٍ عَقَنْقَلِ

«وهذا بيت متفاوت مع الأبيات المتقدمة، لأن فيها ما هو ســـلس قريب يشـــبه كلام المولدين وكلام البذلة، وهـــذا قد أغرب فيه وأتى بهذه اللفظة الوحشية المتعقدة، وليس في ذكرها والتفضيل بإلحاقها بكلامه فائدة».

يعيب هنا على الشاعر أمرين:

- استخدامه للوحشي من الكلام من غير طائل.
- تفاوت النسج بين الوحشية والسهولة.

ويمكن أن ندخل في هذا الباب ملاحظته على بيت الشاعر:

مهفهفةٌ بيضاء غيرُ مفاضةٍ ترائبُها مصقولةٌ كالسَّجنْجَل

حيث يرى أن هذا البيت فيه مخالفة في الطبع للأبيات المتقدمة عليه، وأن فيه نزوعا إلى الألفاظ المستكرهة (69).

لكنه، من جهة أخرى، يرى أن الكلام الغريب واللفظة الشريدة المباينة لنسج الكلام قد تحمد إذا وقعت موقع الحاجة في وصف ما يلائمها. كقوله تعالى في وصف يوم القيامة: «يوما عبوسا قمطريرا..».

ولعل هذا الاستدراك من جانبه يشير إلى أنه يرفض تفاوت الأسلوب من دون حاجة فنية. وعدم مشاكلة الأبيات وانسجامها.

ومع صحة هذه المقولة في عمومها. فإن الملاحظة الرئيسية التي لابد من إثارتها في هذا الموضع هي أن الباقلاني في متابعته للمفهوم السائد آنذاك بشأن الفصاحة والألفاظ المستأنسة المألوفة يتجاهل حقيقة أساسية وهي أن السهولة والوعورة اللتين أحس بهما، هما انعكاس لشعوره الخاص إزاء ألفاظ الشاعر. فميز بين نوعين من الألفاظ، وقد لا يكون هذا الشعور هو نفسه عند الشاعر وسامعيه في عصره، فباب الألفاظ آنذاك واحد، وألفتهما متساوية، فاحتجاجه ساقط لأنه ليس حكما دقيقا على ألفاظ شاعر تفصله عنه أربعمائة سنة.

وكما عاب التوحش، لا يفوته التوقف عند الترادف وما هو في حكمه حيث الألفاظ والجمل التي تؤدي معنى واحدا. فهو يشير أولا، إشارة عابرة، إلى استخدام الشاعر لكلمة عفا ثم درس بمعنى واحد. ثم يشير إلى قوله:

فقمتُ بها أمشي تَجُرُّ وراءنا على إثرنا أذيالَ مِرْطٍ مُرَجَّل

يقول: «وفيه تكلف. لأنه قال: «وراءنا على إثرنا»، ولو قال «على إثرنا» كان كافيا، والذيل إنما يجر وراء الماشي، فلا فائدة لذكر وراءنا» (70).

وكما تتبع الألفاظ نظر في الأساليب النحوية واللغوية، وتتبعها من ناحية السلامة اللغوية، فيعلق على قول الشاعر «لما نسجتها من جنوب وشمأل» قائلا: «وقوله «لما نسجتها»، كان ينبغي أن يقول: «لما نسجها» ولكنه تعسف فجعل «ما» في تأويل تأنيث لأنها في معنى الريح، والأولى التذكير من دون التأنيث، وضرورة الشعر قد قادته إلى هذا التعسف» (71).

وتدور أمثلته الأخرى حول هذا، مثلا:

- وقوله: «لم يعف رسـمها» كان الأولى أن يقول: «لم يعف رسمه» لأنه ذكـر المنزل. فـإن كان رد ذلك إلى هذه البقاع والأماكـن التي المنزل واقع بينهـا. فذلك خلل، لأنه إنما يريد صفة المنزل الذي نزل حبيبه، بعفائه، أو بأنه لم يعف دون ما جاوره [72].

- «وقوفا بها صحبي على مطيهم»، وقوله «بها»: متأخر في المعنى وإن تقدم في اللفظ. ففي ذلك تكلف وخروج عن اعتدال الكلام» [73].

فظلَ العذارى يرتمين بلحمها　　　وشحم كهدَّاب الدِّمقس المفتَّل

وفيه شـيء وذلك أنه عرف اللحم ونكر الشـحم، فلا يعلم أنه وصف شحمها، وذكر تشبيه أحدهما بشـيء واقع للعامة، ويجري على ألسنتهم، وعجز عن تشـبيه القسمة الأولى فمرت مرسلة! وهذا نقص في الصنعة، وعجز عن إعطاء الكلام حقه [74].

تجاوزتُ أحراساً وأهوالَ معشرٍ　　　عليَّ حراصا لو يُسِرُّنَ مَقْتَلي

وقوله: «لو يسـرون مقتلي» أراد أن يقول لو أسروا، فإذن نقله إلى هذا ضعـف ووقع في مضمـار الضرورة، والاختلال علـى نظمه بين، حتى أن المتأخر ليحترز من مثله [75].

وقد يتجاوز مثل هذه الملاحظات إلى ما هو أدق وأقرب إلى روح التناول الشـعري، حينما ينظر في ظـلال الكلمات وإيحاءاتهـا على النفس، مثل وقفته إزاء قول الشاعر:

تصُدُّ وتُبْدي عن أسيلٍ وَتَتَّقي　　　بناظرةٍ من وحش وَجْرَةَ مُطفِلِ

وهنا يتوقف عند دلالة اللفظ وما يوحيه في النفس، فتلفت نظره كلمة «وحـش» ويرى أن قوله: «تتقي بناظرة»: لفظة مليحة، لكن أضافها إلى ما نظـم به كلامه، وهو مختل، وهو قولـه: «ومن وحش وجرة» وكان يجب أن تكون العبارة بخلاف هذا، كان من سـبيله أن يضيف إلى عيون الظباء أو المها من دون إطلاق الوحش، ففيهن ما تستنكر عيونها.

ويلحـق بهذا أيضا ملاحظته على قول الشـاعر: «وجيد كجيد الريم ليس بفاحش». حيـث يرى أنه «كلام فاحش موضوع» وتوصف الأعناق ما يشبه السحر، فكيف وقع على هذه الكلمة، ودفع إلى هذه اللفظة [76].

وبغض النظر عـــن توجيهاته واقتراحاته، فـــإن نظرته هذه قد يوافقه البعـــض فيها، لكن هـــذا لا يمنع من الالتفات إلى أن بيت الشـــاعر يحمل في داخله دلالة كلية توجه هذا اللفظ وتكســـبه من روح المعنى الذي يريد الشـــاعر أن يشيعه في ذهن متلقيه، فهذه النظرة المركبة تعني شيئا كثيرا، عجـــز هو عن إدراكـــه وجعل ظلال الكلمة وانعكاســـها عنده حكما أخيرا، بينما هو بعيد كل البعد عن تصور المعنى الذي أراده الشاعر.

ولا يكتفـــي الباقلانـــي بمناقشـــة اللفظ مـــن ناحية صحة الأســـلوب فـــي إطاره الخارجي، ولكنـــه ينظر أيضا إلى الأبيات كاشـــفا كل خلجات الاضطراب التي يلاحظها، مكثفا النظرات الســـائدة عند دارســـي النص الأدبي ليسخرها لخدمة هدفه الذي يسعى إليه، فقد أجال عينيه في كتب الأدب واســـتخرج المآخذ التي تتعلق بنص امرئ القيس هذا، ودرس إمكان تطبيق النظرات الأخرى على هذه القصيدة.

لذلك نجده يثير قضايا من مثل: الحشو - التطويل - التكرار - التناسق - النظم القبيح - الأسلوب الركيك - وحدة البيت - الوحدة العامة... إلخ.

ولم يكن هو متفـــردا فيما يقول ولكنه كان يعكس ثقافة عصره، ومدار تفكير نقاد النص الأدبي ودارسيه، وقد كان عصرا متوثبا خصب التفكير، واجه كل أطراف ثقافته بجدية واضحة، وكانت محاولة الباقلاني هذه في دراسة الإعجاز واحدة وشاهدة على هذا النضج الفكري.

ينظر إلى بيت امرئ القيس [77]:

ويوم دخلتُ الخِدْرَ خدرَ عُنَيْزة ... فقالت: لك الويلاتُ إنّك مُرْجلي

تقولُ وقد مال الغبيط بنا معاً ... عقرتَ بعيري يا امرأ القيسِ فانزل

نجده يسجل على هذه الأبيات الملاحظات التالية:

- إن تكـــرار قوله: الخدر خدر عنيزة، إنما هو تكرار لإقامة الوزن وأنه لا فائدة فيه، ولا ملاحة ولا رونق، فهو إذن حشو!

- وعلى مثل هذه يحمل قول الشاعر: «فقالت لك الويلات إنك مرجلي». لا فائدة منه غير تقدير الوزن، وإلا فحكاية قولها الأول كاف.

- ويلاحظ أيضـــا أن النظم هنا قبيح «لأنه ذكره مرة»، «فقالت»، ومرة «تقول»، في معنى واحد، وفصل خفيف.

- ويلاحظ ثالثا أن قوله: «فقالت: لك الويلات إنك مرجلي» صيغة غير مقبولة، «فهو كلام مؤنث من كلام النساء. نقله من جهته إلى شعره! وليس فيه غير هذا» (78).

ونجد أن مثل هذا التعليق يسوقه إزاء قول الشاعر: أفاطم مهلا بعض هذا التدلل.

يـرى فيه ركاكة، وتأنيثا ورقة، وهو يـدرك أن هناك من يقول إن كلام النسـاء ما يلائمهن من الطبع أوقع وأغزل. فلا يقبل هذا ويرى أنك تجد الشعراء في الشعر المؤنث لم يعدلوا عن رصانة قولهم (79).

ويقـف عند قـول أبي عبيدة الـذي علق على قـول امرئ القيس «عقرت بعيري» ولم يقل ناقتي، لأنهم يحملون النسـاء على ذكور الإبل لأنها أقوى.

ولا يرى الباقلاني هذا الرأي ولا يقبل هذا التوجيه، فالأظهر عنده أن كلمة البعير اسم للذكر والأنثى، وأن الأمر لا يزيد على كونه أنه احتاج إلى ذكر البعير لإقامة الوزن.

وفي موضع آخر يعلق على قول الشاعر:

ففاضتْ دموعُ العين (مني) صبابةً على النَّحرِ حتَّى بلَّ دمعي مِحْمَلي

يرى في قوله: «ففاضت دموع العين» ثم استعانته بقوله: «مني» استعانة ضعيفة عند المتأخرين في الصنعة، وهو حشو غير مليح ولا بديع. وقوله: «على النحر»، حشو آخر، لأن قول: «بل دمعي محملي» يغني عنه ويدل عليه، وليس بحشو حسن. ثم قوله: «حتى بل دمعي محملي» إعادة ذكره الدمع حشو آخر، وكان يكفيه أن يقول: حتى بلت محملي، فاحتاج لإقامة الوزن إلى هذا كله (80).

وهكـذا نلاحـظ أن الباقلاني اسـتحضر أنواع الملاحظـات الأدبية وسلطها على هذه الأبيات هذا التسليط الذي لم يقبله عدد من الدارسين مثل البغدادي، صاحب الخزانة.

لكن هذا لا يعني الاستسلام لما يذكره الباقلاني، فنحن لا نسلم بأن كل هذه وغيرها أيضا حشـو لا فائدة منه، وأن الشاعر حينما يتجنب القلق الموسـيقي إنما يؤدي وظيفة فنية أسـاسـية، فمراعاة

إيقــاع الوزن تعني معالجة أمر حيوي، فالوزن ليس شــيئا طارئا لا دور له، ومن ثم تكون مراعاته حشــوا لا ضــرورة فنية. فهذه أمور يجــب ألا تغيب عن ذهــن دقيق النظر مثــل الباقلاني، وليس من الإنصاف تجاهلها.

ومثل هذا نقول بشأن تعليقه على تكرار الشاعر للمواضع حينما ذكر الدخول وحومل وتوضح فالمقراة، إذ كان يرى أن على الشــاعر أن يذكر بعضها، وأن «هذا التطويل إذا لم يفد كان ضربا من العي» [81].

من المؤكد أننا لا نطالب الباقلاني - في عصره المتقدم - بأن يدرك ذلك الإحســاس العميــق الذي تضمنته هذه الوقفــة المتميزة، وإذا كان بعــض معاصرينا الآن - وبعد أن فضت أختــام كثيرة عن ذلك الموقف المتميــز - لا يزالون لم يتصــوروا بعد عمق هذه اللحظة. نقول: إذا كان هؤلاء الذين تيســر لهم ما لم يتيسر للباقلاني لم يفهموا هذا التعديد، فإنه من اليســير علينا أن نعذر الباقلانــي حينما يرى في هذا التكرار تطويــلا، ولم يصل إلى خلاف هذا، وســنعذره أيضا إذا أحطنا بما دار فــي عصور قريبة منه من ثورة على هذا التقليد، فالعصر العباســي - الذي عاش فيه - كانت من ســماته الأدبيــة محاولته الخروج عن هذا الإطار والثورة عليه، وتجاوزه إلى أشكال جديدة.

ولهذا تكون ملاحظة الباقلاني منســجمة مع ثقافته ومســتجيبة لتيارات عصره الأدبيــة، وإن لم تكن صادقة في حكمها على قصيدة امرئ القيس هذا، كما أنها ليســت ملائمة للعصور التالية والمعاصرة التي تستطيع، مع بعض الصبر والعمق، أن تتوصل إلى تلك الخاصية المتميــزة التــي يجســدها العرض لمســميــات الموقــع الــذي يحتضن ديار أحبابه.

الوحدة الفنية

ولا يفــوت الباقلانــي أن يتوقــف ليتحدث عن الوحــدة الفنية في القصيــدة. ونلاحظه يســير فيها على مســتويين، الأول: الوحدة داخل البيت الشعري، والثاني: تناسب البيت مع غيره من الأبيات.

نحـــن نعلم أن هاتـــين الوقفتين لم تفوتا النقاد العـــرب القدماء، فقد عابوا تفاوت المصراعين داخل البيت، واستسخفوا الأبيات المتنافرة. وكما يقول الجاحظ: «وأجود الشـــعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، ســـهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان» [82]. وعدوا أن من الشـــعر المتكلف رديء الصنعة أن: «ترى البيت مقرونـــا بغير جـــاره، ومضموما إلى غير رفقـــة، ولذلك قال عمر بن لجأ لبعض الشـــعراء: أنا أشـــعر منك، قال: وبم ذلك؟ فقال: لأني أقول البيت وأخاه، ولأنك تقول البيت وابن عمه».

وهـــذا رؤبة يعيب شعر ابنه أنه «ليس لشعره قران، يريد ألا يقارن البيت بشبهه» [83].

ويســـتوفي ابن طباطبا النظر في ذلك حين يقول: «وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شـــعره وتنســـيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين مـــا قد ابتـــدأ وصفه أو بين تمامه فصلا من حشـــو ليس من جنس ما هو فيه، فينســـى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها ولا يحجز بينهـــا وبين تمامهـــا بحشو يشينها، ويتفقد كل مصراع، هل يشاكل ما قبله؟» [84].

هـــذا الأســـاس النقدي القديم، كان يـــدور على ألســـنة النقاد وإن لم يستوفوا دراسته.

ويأتي الباقلاني ليســـتثمره ويوظفه في وقفتـــه هذه إزاء المعلقة، فهو ينظر داخل البيت الشـــعري فيرى أن ثمة انقطاعـــا بين المصراعين الأول والثاني في قوله:

إذا قامتَا تضوَّع المِسْكُ منْهُما　　　نسيمَ الصبًا جاءت بريّا القرنفل

ويشـــير إلى أن القول «نســـيم الصبا» في تقديـــر المنقطع عن المصراع الأول، لم يصله به وصل مثله. وكذلك قوله:

فقالت: يمينَ الله مالك حيلةٌ　　　وما إن أرى عنك الغواية تَنْجلي

«فالـــكلام في المصراع الثاني منقطع عن الأول، ونظمه إليه فيه ضرب من التفاوت».

وكذلك قوله:

افاطمَ مهلاً بعضَ هذا التدلل   وإنْ كنت قد ازمعت صرمي فاجملي

إن «المصـــراع الثاني منقطع عن الأول، لا يلائمه ولا يوافقه، وهذا يبين لك إذا عرضت معه البيت الذي تقدمه»(85).

وعندمـــا ننظر إلى إشـــارته إلى مثل هذه الأبيـــات نجده يبحث فيها عن الترابط اللغوي المباشـــر أو المنطقي الذي يســـلم فكـــرة إلى أخرى، وهذا تعســـف واضح في مجال الشعر، فهذه الأبيات وغيرها تعتمد على منطق فني خاص، والشاعر يتصرف تبعا لهذا المنطق النابع من إحساسه بالمعاني في انفصالها واتصالها، وليس من اللازم أن تكون معاني الأبيات متجـــاورة حذوا بحذو. ولم يســـتطع الباقلانـــي إدراك عمق لحظات أو لمحات التوقف والانتقال التي يستخدمها الشاعر بدلا من أن يكون أسيرا للروابط المنطقية أو اللغوية الشـــائعة. ولا ندري هل غاب عنه الشـــاهد النحوي المشهور.

ما زلت أسعى بينهم وألتبط   حتى إذا جنَّ الظلام واختلط

جاءوا بمذْقٍ هل رأيتَ الذئبَ قط

فهذا الراجـــز الطريف عندما نزل بقـــوم، وانتظر طويلا ليكرموه فأحضـــروا له لبنا مشـــوبا بكثير مـــن الماء فقال هـــذا البيت. ودلالة الصـــورة واضحة، فإن من رأى هـــذا اللبن يقول: هل رأيت الذئب قط فإنه يشبهه، فليس هناك علاقة لغوية مباشرة بين الذئب واللبن ولكن مـــؤدى الصورة الذي يتوافر من فعل الربط الفكري والتخلي هو الذي يهبنا هذا المعنى.

وكمـــا توقف عنـــد جزئيات البيت الواحد لم يفتـــه النظر في وحدة أبيات القصيدة وترتيب معانيها وتناســـقها وتتبـــع الرابطة بين اللاحق والسابق.

ولن يخرج الباقلاني عن شـــروط القدماء، في النظرية التي أشاروا إليها في بعض كتبهم من أن: «أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشـــتباه أولها

بآخرها، نسـجا وحسـنا، فصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان، وصواب تأليف، ويكون خروج الشـاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا» [86].

وإذا كانـت مثـل هذه الأفكار بشـأن الوحدة تـدور في الأذهان آنذاك فلا جـرم أن الباقلاني يجد فرصته ليضع يده على خلل مثل هـذا في هـذه القصيدة التي يتعرض لها. وهـو، في ملاحظاته، لم يعتـرض على تعـدد الموضوعـات داخـل القصيدة الواحدة، كما فعل بعض المعاصرين، لكنـه أثار وحدة الكتلة الواحدة، أو تناسـق أجزاء الموضوع المطروح.

ويتوقف عند الأبيات:

فجئتُ وقد نَضتْ لنوم ثيابها لدى السِّترِ إلا لبسة المُتَفَضِّلِ

فقالت يمينَ الله ما لك حيلة وما أن أرى عنك الغواية تنجلي

«انظر إلى البيت الأول والأبيات التي قبله [87]، كيف خلط في النظم، وفـرط في التأليف! فذكر التمتع بهـا، وذكر الوقف والحال والحراس، ثـم ذكر كيف كانت صفتها لما دخل عليها ووصل إليها، من نزعها ثيابها إلا ثوبا واحدا والمتفضل الذي في ثوب واحد. وهو الفضل. فما كان من سبيله أن يقدمه إنما ذكر أخيرا» [88].

والباقلاني يثير في هذا النص موضوع الوحدة المنطقية التي افتقدها، فقد كان الشـاعر يراوح بين معنى وآخر، حيث يترك المعنى الذي هو فيه، ثم يعود إليه مرة أخرى ليتحدث عن بعض أجزائه الأولى، وواضح - كمـا أشرنا - أن هـذه اللفتـة لا تختلـف كثيـرا في جوهرها عما أثـاره أوائـل النقاد المحدثين، الذين أثاروا هذه الملاحظـة: «التفكك والاضطراب».

ما الذي لاحظه الباقلاني في هذه الأبيات؟

- ها هو الشاعر يحكي بعض تجاربه النسائية، وقد تحدث عن تلك الفتاة الجميلة المكنونة في خدرها، وأن خباءها بعيد المنال، لكنه تمتع بها لاهيا غير معجل.
- وأنه لكي يصل إليها تجاوز أحراسا وأهوال معشر كانوا حريصين على قتله لو ظفروا به.

- في تلك اللحظة كانت الثريا قد تعرضت كما تتعرض في أثناء الوشاح.
- ثم قال: فجئت وقد نضت لنوم ثيابها.

هذا هو الترتيب الذي لاحظه الباقلاني، وقد تكون النظرة المنطقية للأشياء أن يسبق هذا البيت موضعه هذا إلى ما قبل الأبيات التي جاءت قبله، فتجاوز الأحراس سابق على المجيء حين نضت الثوب عنها، ونضو الثوب سابق على التمتع بها، وهكذا!

لكن الباقلاني، في حماسته، لا يلتفت إلى طبيعة البناء الشعري، بل حتى الأساليب النثرية، التي تتراوح بين الإجمال والتفصيل، وإذا نظرنا إلى هذه الأبيات من هذا المنظار، فسنجد أن حس الشاعر وتلون أدائه أدق وأعمق من مثل هذه الملاحظات، فقد أجمل، أولا، المحور الذي يرتكز عليه، فإذا كانت فاطمة قد تدللت عليه، وأنها قد غرها حبه لها، وأن قلبه مستجيب لما تأمره، فإن الموقف يستدعي استحضار مغامراته مع فتاة مكنونة محمية صعبة المنال، نالها لاهيا وتمتع بها من دون عجل أو خوف، ثم بعد ذلك يحكي الكيفية التي حصلت بها هذه النتيجة.

وتأتي الأبيات بعد ذلك متناسبة خالية مما لاحظه الباقلاني، ومن ثم تسقط حجته، فقد كان الشاعر هنا أقرب إلى روح تركيز الشعر وإلى هدف الشاعر من سياق مثل هذه الحكاية، وسيجد المتأمل أن الوحدة والتناسب في مفهومهما الأعمق متوافران بشكل واضح، ولم تكن القصيدة كميات متجاورة ولكنها لحمة وسدى، تامة الشكل والبناء الفني.

تلك كانت وقفتنا مع الباقلاني، أمام قصيدة امرئ القيس المعلقة، ومهما كان التفاوت بين نظرتنا ونظرته، فليس هذا محلا لغرس الأظفار في عمل الباقلاني هذا، فالخلاف معه - والذي يفرضه التطور وطبيعة الأشياء - لا يستدعي ما ناله من باحثين، لهم حق العيب على محاولته ونقدها، بعد التعمق في كلياتها وأجزائها، ولكن لا مجال للسخرية من عمل كامل تام من حيث أركان الجدية وعمق التناول، فقد كان يملك دقة في التناول تدل على ذكاء النظر والإحاطة بما يعمل، وهو ينطلق

من أســـاس مقبول، لا يختلف بشـــأنه عاقلان، وهو أن العمل الكامل لا وجود له، وأن التميز والإعجاز في العمل الإنساني لا يتيسر ويشمل كل أجزاء العمل الفني مهما كان، وهذه حقيقة لابد من الاعتراف بها، وقد حاول الاســـتفادة منها ليصل إلى نتيجة مســـتقرة في ذهنه، عن الفرق بين الإعجاز القرآني والإبداع البشـــري، وأن الأول كمال مطلق والثاني يشوبه نقص واضح.

ولابـــد من ملاحظة الإيجابيات الكثيرة المندســـة فـــي كتابه التي تدل على نظرة نقدية متميزة تســـتوجب التوقف والاحترام، فلم يكن الباقلاني، بالرجل المستســـلم لعظمة السابقين، لذلك نجده يعيب ويمدح، بل إنه كان يشـــيد بشعر كثير من الشـــعراء المحدثين ويقدمه على شعر القدماء، وإن وقف وقفته الأخرى مع البحتري، ليوضح من خلالها أيضا فكرته التي على أساسها قام عمله.

لقد حفـــل كتابه بنظرات – مهما كان الخلاف بشـــأنها – دقيقة، وقد لامسها بعد ذلك عدد من الدارسين.

لكن التحفـــظ الذي لابد منه هو عن تلك النظـــرة «القبلية» أو الحكم المســـبق، مهما كان صدقه مع الحقيقة، ولا شـــك في أن مبررات قبوله لا تختلـــف عن مبـــررات قبول الفكر الذي حمله علم الـــكلام، فنحن لا ننكر دور المعتزلة والأشـــاعرة وغيرهم من حملة هذا العلم، والخلاف هو نفسه الخلاف، فأصحاب علم الكلام يعتمدون على أســـاس ثابت يبرهنون عليه عقليا، بينما كان الفلاسفة يبدأون مع الحقيقة مجردة من دون قضية أولى مسلم بها.

ولا أحد يستطيع أن ينكر دور علم أصحاب الكلام، ومن ثم فلا حق لنا أن نتحمس كثيرا مع الباقلاني أو ضده.

ونقطة أخرى لابد من الإشارة إليها وهي أنه كان يمثل محصلة متميزة للطريقة النقدية العربية القديمـــة، القائمة آنذاك، فقد كانت تعتمد على دراســـة الوحدة الأساســـية في البناء الشـــعري من كلمة وصـــورة، وتنظر في مكونـــات البيت الواحد وعلائقه، بجانب الاهتمـــام بالملاحظة اللغوية والسبك اللغوي، وصحة المعنى وشرفه.

هذه الأسس التي كانت تستخدم منفردة، حاول الباقلاني أن يسلكها في خط واحد، ويستخدمها إزاء نص واحد، وهو متفرد في هذا، وقد أوجد لنا هذه المحاولة المتكاملة، ولكنها في الوقت نفسه كشفت عن النقص الكامن في هذه النظرات، وهي أيضا ليست خالية من الحس الجيد، وأنها تمثل مرحلة خطيرة من مراحل تمييز النص الأدبي، لكنها تحتاج إلى تطوير عجز اللاحقون عن استحوائه كما يجب، إلا قليلا.

لذلك نجد أن أي رصد للنظرية النقدية العربية لا تكتمل حلقاته إلا من خلال النظر الجاد إلى ما فعله الباقلاني ومن تابعه في دراسة الإعجاز القرآني واستخلاص أهم ما صنعوه، والنظر فيه نظرة نقدية جادة وناضجة.



6

المعلقات ونظرات العصر الحديث: معلمون ومتذوقون

«دخل الشارحون إلى دنيا القصائد السبع والشعر الجاهلي بوجه عام حاملين معهم تراثا ضخما من الدراسات والتعليقات والمناقشات التي أثرت الجو الأدبي، ومدت ساحله إلى آفاق عريضة وعميقة المدى»

المؤلف

مثلت القصائد السبع النموذج الحي الذي ظل محل الإعجاب والاستشهاد طوال العصور المتعاقبة، فقد جسدت نصوص هذه القصائد القدرة الكامنة في العمل الفني الحي المتكامل القادر على الصمود لتغيرات الزمن، المثير للإعجاب، مهما طرأت على الأذواق من تغيرات وتطورات، وهذا دال على ما في هذه النصوص من أصالة فنية مكنتها من مجالدة الزمن والنفاذ إلى الأعماق وإخضاع من يتلقاها للدخول إلى عالمها المتميز واستكناه مداها الفني.

وفي العصر الحديث اتجه اهتمام أصحاب حركة الأحياء إلى الشعر الجاهلي والقصائد السبع في

الدرجة الأولى، ووجد فيها أصحاب التعليم والنظرة المدرسية مجالا لنفض الغبار عن دراساتهم التي ران عليها غبار العصور المتأخرة.

وقد اتجه إليها أيضا أصحاب النظرة الجديدة، فأصحاب النظرة العلمية يقذفون حولها بذرتهم لتكتسب مشروعية القبول، مطبقين عليها تصوراتهم لأنها الأصل الذي انحدر عنه الأدب العربي.

وأما أصحاب النظرة الذوقية التأثرية، الذين يتركون النفس على سجيتها أمام النص الأدبي فإنهم عادوا إلى هذه النصوص ووجدوا فيها مجالا ملائما للدراسة لصدقها وملامستها لجوهر الفن وعلو كعبها في التعبير الفني.

وهناك الجماليون الذين وجدوا في إيغالها في الزمن ولغته، صياغتها النابعة من طبيعة الجاهليين الخاصة، وتجاوزهم لعبودية التقليد وقسوته، كل هذا أتاح لهم نظرتهم الجمالية دون حرج.

وهناك النفسيون الذين لم يجدوا خيرا من هذه النفوس التي كانت تسير على سجيتها وتقول ما تريده من دون أن تعوقها العوائق، لذلك كان الدخول إلى النفس من خلال هذه النصوص أمرا متيسرا، ففيها من تداعيات النفس شيء كثير، ومنها دخل أصحاب الاتجاه الأسطوري بقوة ومن ثم جاء البنيويون، والطريق من بعد مفتوح لكل نظرية قادمة.

في هذا الفصل سنوجه الاهتمام إلى اتجاهين سادا عند دارسي مرحلة الإحياء وهي:

[1] الشروح التعليمية.

[2] النظرات الذوقية.

وليست هذه إلا نماذج من الدراسات كانت القصائد السبع محلا لها، وهناك كثير من الاتجاهات الأخرى، وحسبنا هذه لتكشف لنا الحد الذي وصلت إليه دراسات القصائد السبع في العصر الحديث.

أولا: نظرات تعليمية

يمكن القول إن أغلبية أصحاب النظرة التعليمية ينتمون إلى أصحاب المنهج التقليدي الذي يتمسك بما أثر عن القدماء وبخاصة ما ينتمي منه إلى العصور الأولى، فقد اتجه رواد الإحياء إلى أنصع ما في التراث

العربي لتجليتـــه وتقديمه إلى العصر الحديث بحلتـــه القديمة بعد نفض غبـــار العصـــور المتأخرة عنه. لذلك كان يمكن تســـمية هـــؤلاء بأصحاب المنهـــج التقليـــدي أو أصحاب القـــديم، لولا أن هناك مـــن أدخل - ضمن منهجه التعليمي - شـــذرات من النظرات الحديثة، مما يحول دون انطباق المصطلح عليهم، لذلك كانت تســـمية شروحهم «شـــروحا تعليمية» أشمل وأصدق فكلهم يسعى إلى تقريب القصائد السبع إلى الأجيال الحديثة من جهة التعليـــم والتثقيف، ونلمس هذا من اتفاق أهدافهم وخططهم العامة، قال بها النعساني في مقدمة كتابه المنشور في أوائل القرن العشرين ليبين أنه يقدم «شـــرحا» يقـــرب معانيها، ويدني ثمار أســـرارها من يد جانيها. والموجود مشـــتت العبارات، مختلف الإشارات، يشتبه المورد منه على أولي الألباب، فضلا عن صغار الطلاب. لذلك عمد إلى شـــرحها شرحا يقرب معانيها ويســـهل تناولها على الطلاب بعبـــارات عصرية مع نُبذ من تراجم قائليها» [1].

فالباعـــث التعليمي واضح، وهذه الخطة تجســـد لنـــا المنهج التعليمي بصـــورة واضحة، وهو متحقق في داخل شـــرحه. وهذا الباعث ذاته نجده في مقدمة كتاب شـــارح تعليمي متأخر عن ســـابقه، في الربع الأخير من القرن العشـــرين، كاتب مقدمة «المعلقات السبع» للدكتور بكري شيخ أمين، فقد وضح أن هذا الشـــرح هو: «تقريب التـــراث العربي إلى أفهام طلاب الأدب والمتأدبين والمثقفين بوجه عام. فلهذا عمد المؤلف إلى أيســـر السبل في تقديم نماذج من التراث القديم، وضمها في إطار من الشرح والتحليل المبسطين لتحقيق الغاية المرجوة» [2]. هاتان المقدمتان بينتا الهدف التعليمي الذي قامت هذه الشروح لتحقيقه.

النعســـاني أولا: وقد نشـــر شـــرحه مع بداية القرن العشـــرين ســـنة 1906[3]، شرح فيه عشر قصائد، السبع الأول وهي المشهورة، موافقا فيها ما جاء عند ابن الأنباري والزوزني، وأضاف ثلاث قصائد هي دالية النابغة وقصيدة الأعشـــى التي مدح فيها الرســـول صلى الله عليه وسلم وقصيدة لعبيد بن الأبرص مطلعها:

لَيْسَ رسم الدَّفين بِبـالي   فَلِوى ذِرْوةٍ فَجنْبَىَ ذيـــال

ولم يوضح النعساني سر هذا الاختيار، ولعله أراد أن يقدم من قصائد الأعشى ما يرتبط بالتاريخ الإسلامي، ولم يوضح - كذلك - سبب اختياره هذه القصيدة لعبيد بن الأبرص.

الناظر في شـرح النعسـاني يدرك أنه لم يخرج عن حدود المأثور من المعلومـات المتناثرة حول هذه القصائد المشـهورة، خاصة ما جاء في كتب الشـروح. بل من الممكن، بشـيء من الاسـتقصاء المطـول، رد كلامه إلى الأصول الأولى، مع الاحتفاظ بالاختيار والاختصار والترتيب وصياغة كل هذا بأسـلوبه الواضح المركز للمعلومـات مع ملاحظة أنه كان يملك دراية واضحة بالتراث العربي تغني شرحه وتثريه..

وأبرز هذه المصادر شـرح الزوزني المشهور الذي نجد بصماته واضحة في شـرحه، وهو لا يحرص على الإشارة المباشـرة إليه[4]، وإن تابعه في كثير من المواضع متابعـة حرفية[5]، وأحيانا ينتقي ويتصـرف مع المحافظة على نفس عبارات الشارح القديم[6]. فالنصان يتقاربان في الخطوط العامة، ولا شك في أن النعساني كان مستبطنا كلام الزوزني، فكانت معانيه تدور حول هذا الشرح القديم. ونحن لا نستطيع في هذه السطور المقتضبة متابعة نقوله الكثيرة [7].

وقد تركزت اسـتفادة النعساني من شرح الزوزني في القصائد الأولى، ولكنه بعد ذلك أخذ يعتمد على ابن الأنباري بصورة مبينة [8].

ولم يقتصر النعسـاني على كتب الشروح وحدها - وإن كثرت نقوله منها - وإنمـا امتد بصره إلى بعض المراجع المسـاعدة التي أمدته بمادة طعّم بها شـرحه، فقد كان يرجع إلى المعاجم [9]. وإلى كتاب «الشـعر والشعراء»[10]. وشـرح ابن السـكيت لديوان طرفة وديوان النابغة [11]، ورسالة الغفران [12]، وكتب أخر متفرقة.

إن شرح النعساني تصدق عليه الملاحظات التي قيلت من قبل عن التبريزي من حيث الهدف التعليمي والطريقة المستخدمة والقائمة على اعتصار ما في الكتب السـابقة، وإن اختلف عنه، تبعـا لطبيعة العصر، في التقديم والعرض وطريقـة الأخذ التـي يتبع فيها إدراكه العام لما يحيـط بالبيت من معلومات، فيصوغهـا بأسـلوبه الخاص الذي تخللـه كثير من كلمـات وجمل وعبارات السابقين، بينما كان التبريزي يمزج بين عبارات الشارحين من دون تدخل.

وينتظم خط الشــرح عند النعســاني في إطار واضح لا يختلف بيِّن هو نفســه خطوطه الأولى فــي مقدمته، فيقدم لــكل قصيدة بترجمة لصاحبها، وهي لا تخرج عن المألوف في كتب الأدب المشــهورة، وخاصة الأغاني والشعر والشــعراء بالإضافة إلى مقدمات الدواوين والشروح. وهي عادة متعلقة بالخطوط الرئيســية لحياة الشــاعر والظروف التي أحاطـت بإنشــاء القصيدة يســوقها كما هي دون أن يناقش أسســها العامة أو تفصيلاتها.

ومــن هذه المقدمة ينفذ إلى الشــرح الذي يتبع فيه طريقته البســيطة والمدرسية فيورد البيت أولا - وقد يجمع بين بيتين - ثم يأتي الشرح الذي يقســمه بدوره إلى قســمين أولهما يصدره بكلمة «اللغة»، ويهتم فيه بشرح معنــى المفردات ثم إعراب ما يراه جديرا بالإعراب، وقد يشــير إلى بعض الخلافات اللغوية والإعرابية.

وبعد أن يفــرغ من هذا، وهو غالبا ما يكون مركزا لا إفاضة فيه، وقد يضم إليه بعض الإشــارات إلى الروايات المختلفة، ينفذ إلى القسم الثاني والــذي يصدره بكلمة «المعنى» وفيه يجمل المعنى العام بصورة بســيطة مع التمسك بحرفية الأبيات ودلالاتها الأولية، وإبراز جوانب المعنى المختلفة.

وهذا مثال يقدم طريقته في حالتها العامة والمعقولة والمطرودة.

والساحِبات ذُيولَ الرَّيطِ فَنّقَها ... بَردُ الهَواجرِ كالغزلان بالجَرَدِ

«اللغة: الســاحبات: جمع ســاحبة من الســحب وهو الجر - والريط: جمع ريطة، وهي كل ملاءة لم تكن ذات لفقين، وفنقها: نعّم عيشها، ويروي فانقهــا وجاريــة فنق منعمة - والهواجر: جمع هاجرة وهي شــدة الحر - والجرد: أرض لا نبات فيها.

المعنى: يقول إنه يهب الإبل ويهب الجواري اللائي يســحبن أذيالهن إذا مشين نعمة حتى يطلون بأرجلهن على أطراف أذيالهن. وقوله فنقها برد الهواجر يريد أنهن لا يبرزن للشــمس وأنهن في كن دائما فهن أرق أجســاما. وقوله كالغزلان بالجرد مثل قول غيــره آرام وجرة وذلك أن الغــزال إذا تربى في أرض لا نبات فيها كان ذلك أحســن له وأقوى في جمال خلقه» [13].

ففي هذا الشـــرح نلاحظ أنه وقف أمـــام الكلمات ذات الأثر البين في المعنى الكلي وتحتاج إلى وقفة توضح معناها في شـــرح أكثر كلمات البيت وبالتحديد خمس كلمات من ثمان.

وليســـت في هـــذا البيت إشـــكالات واضحة تمـــس الرواية أو الضبـــط، لذلك انصرف جهده إلـــى بيان المعنى الذي ربطه بالبيت السابق له:

الواهبُ المائةَ الأبكارَ زَيّنها   سَعدانُ تُوضِحَ في أوبارِها اللِّبَد

ويمكن النظر إلى شـــرحه هـــذا من زاويتين أولاهما: أنـــه قدم المعنى بســـياق مبســـط، والثانية محاولته الاقتراب من دلالة التركيب الفنية، في حدود ضيقة من خلال الصورة التي رســـمها الشاعر للجواري اللواتي نعّم عيشهن برد الهواجر وأنهن كالغزلان، فقد حاول النفاذ إلى المقصد الكامن وراء وصف الشـــاعر لهن بهذه الصفات، وفـــي تعليله لم يخرج عما ألفناه عند الشرّاح القدماء، وإن يكن قد صاغه بأسلوبه.

وقـــد يعـــرض رأيين متعارضين فيحـــاول حل التناقـــض بينهما حلا بسيطا معتمدا فيه على ما أثر عن القدماء [14]. ومن جهة أخرى يحاول المقارنـــة بين الأبيـــات من مثل: «والناس يعارضون هـــذه الأبيات الثلاثة بقول النابغة:

كليني لهمٍّ يا أميمةُ ناصب   وليـل أقـاسيـه بطيء الكواكب

...إلخ»[15]. ونجده يتابع القدماء في استحسانهم للاستعارة في أبيات لامرئ القيس ويوضحها.

ويشير إلى الفنون البلاغية بإيجاز واضح، مثلا يقول في بيت لبيد:

صَادَفْنَ منها غِرة فأصبنها   إنَّ المنايا لا تطيشُ سهامُها

«وليس للمنية ســـهام، إنما هذا مثل وكنايـــة» [16]، وكذلك قوله عن بيت لبيد:

غُلبٌ تشذَّرُ بالذُّحول كأنها   جِنُّ البديِّ رواسيا أقدامُها

يقـــول: «... وكأن تلـــك الوفـــود إبل غـــلاظ الرقاب كنايـــة عن قوتهم وجسامتهم» [17].

ولا تخــرج نظراته عن هذا الإطار الذي دار فيه في فلك الفهم القديم جامعا ما تفرق مما قبل. ومن ثم فهذا الشــرح مدخل أولي للمتعلم الذي يريـد الوصول إلى هذه القصائد من البوابــة القديمة وهي نظرة تعليمية حكمتهــا روح التقليد والاتبــاع من دون أن يتخلل هذا أي ضوء جديد لهذا التراث الخالد.

ولا ينفرد النعساني بهذا فنحن نجد هذا الاتجاه نفسه، عند الشنقيطي والغلاييني.

ولقد اهتم الشــنقيطي [18]. في كتابه «شــرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها» بإخراج نصوص هذه القصائد بجانب أخبار شعرائها. وهو ينهج النهج الســابق مع الاختصار والتركيز، خاصة فيما يتعلق بشــرح نصوص القصائد مكتفيا بأقل القليل، فكتابة أقرب إلى شرح المفردات، مع الإشارة إلى بعض مواضع الإعراب المهمة، فهو نسخة مضبوطة من المعلقات لتكون بين يدي القارئ، لذلك نص في صدر كتابه على أنه من جمعه وتصحيحه.

وقد قدم أولا، تراجم الشــعراء[19]، ثم جاء بنصوص القصائد، ووقفته عنــد التراجم لا تزيد على كونها ترديدا لما جاء في كتب القدماء التي كان يوردها في سياق كلامه [20].. وهو يتمسك بما جاء فيها وإن حاول أحيانا توضيح بعض المقولات [21]. وقد يقوم بنقدها معتمدا على ثقافته فهو يرد قول أبي الفرج الأصفهاني من أن امرأ القيس قد دفن بالقرب من عسيب اعتمادا على قوله:

أجارتَنا إنّ المزار قريبُ ... وإني مقيمٌ ما أقام عَسِيبُ

يقول: «... وهذا غلط محض، لأن عســيبا جبــل بعالية نجد، وأنقرة من بلاد الروم ولا يدل ضربه المثل لإقامته بإقامة عسيب على أنه قد دفن به [22].

ويشك كذلك في قصة أبيات الألغاز التي دارت بين امرئ القيس وعبيد بـن الأبرص [23]. ولكنه من جهة أخــرى قد يورد قصصا غير مقبولة مثل قولــه «إن هاجس امرئ القيس هو لافظ بن لاحظ، وإن هاجس الأعشــى مســحل بن أثافة، واســم هاجس النابغة هــاذر..» [24]. وهذه أخبار غير مقبولة لغرابتهــا وخروجها عن حدود العقل فهي أخبار وأقاصيص تدخل في مضمار الخرافات.

أما طريقته العامة في شرح نصوص القصائد العشر فهي تعليقات بسيطة ويسيرة في أسفل كل صفحة مع اهتمام واضح بالتوثيق وعلوم اللغة. فالتوثيق نلمسه في حديثه عن عدد كبير من الأبيات، وعلى سبيل المثال:

وصادقَتا سَمْعَ التَّوجّسِ للسّري لهجس خفيٍّ أو لصَوت مُنَدَّد

قوله: «قوله: لهجس خفي هذه رواية الخطيب، وروي لجرس وهو رواية الأعلم وابن السكيت، وروي الأعلم في السرى لجرس، وقوله أو لصوت مندد، روي بإضافة صوت إلى مندد، وعليه فمندد اسم فاعل، وروي بتنوين صوت وفتح النون من ندد، وعليه فهو اسم مفعول» [25].

ويقترن التوثيق بالوقفات والنظرات النحوية حيث يورد آراء النحاة في بعض أبيات هذه القصائد المشهورة، وملاحظاته في هذا الموضوع كثيرة وهذا مثال دال على أسلوبه في هذا النوع من التفسير، قال عنترة:

عُلقتها عَرضًا واقتلُ قومَها زعما لعمرُ أبيكَ ليس بمزعَمِ

يقول: «... وهذا البيت يستشهد به النحويون في باب الحال، والشاهد فيه:

واقتل قومها، حيث وقع حالا، وهو مضارع مثبت فاقترن بالواو، وحقه ألا تكون فيه.، قال في الألفية:

وَذَاتُ بَدْء بُمضَارعٍ ثبتْ حَوَت ضميرا ومِن الواوِ خَلَتْ

وأولوه بأن التقدير: وأنا أقتل قومها زعما، وقيل الواو فيه للعطف، والمضارع مؤول بالمعنى، والتقدير: علقتها عرضا، وقتلت قومها» [26].

ونجده كذلك يكثر من القول من «أن هذا البيت يستشهد به النحويون» [27].

ولم ينل المعنى وبيان دقائق الشعر أي اعتبار، وإذا مسه فمن جهة الاعتماد على المأثور، مثلا في شرحه لهذا البيت من معلقة امرئ القيس:

ضليعٍ إذا استدبرْتَهُ سد فرجَه بضافٍ فُوَيْقَ الأرضِ ليسَ بأعزلِ

« ... وضاف صفة محذوف أي بذنب ضاف وهو السابغ، وهذا الوصف حميد كما قال البحتري» [28]:

ذَنَبٌ كما سُحِبَ الرداء يَذُب عن   عُـرْفٍ وعـرفٌ كالقناع المسْبَلِ

قال الآمدي: وهذا خطأ عن الوصف، لأن ذنب الفرس إذا مس الأرض كان عيبا، فكيف إذا سحبه، وإنما الممدوح من الأذناب ما قرب من الأرض لم يمسها كما قال امرؤ القيس: بضاف فويق الأرض ليس بأعزل، والأعزل الذي يكون ذنبه في جانب وهو عادة لا خلقة» [29].

وهذه اللمسة للمعنى، مع بساطتها واعتمادها على المأثور، تمثل إحدى الحـالات التي حاول فيها الشـنقيطي أن يمس المعنى. ويقابل هذا أنه قد تمر عدة أبيات دون أن يتعرض لها بالشرح مـادام المعنـى العـام واضحـا ولا يثير قضية توثيقية أو لغوية.

وطريقتـه هذه متلائمة مع الخط العام لأمثال هذه الدراسـات في ذلـك العصر، بغض النظـر عن الإرهاصات التي بـدأت تتكون آنذاك محاولة النظر للنص الشـعري نظرة أكثر عمقا وأقرب إلى روح التذوق والفهم الفنيين.

أما الثاني الذي يشارك الشنقيطي في هذا الاتجاه فهو الشيخ مصطفى الغلاييني[30]. وكتابه «رجال المعلقات العشر» اهتم فيه برجال المعلقات مع عـرض لبعض أبياتها ملتزما بما جاء عند الشـرّاح القدماء، فكتابه كتاب تعليم نشره ليقتصد وقت الإملاء وليكون كتاب تدريس للطلبة.

وقـد قدم لكتابه بمقدمة تضمنت خلاصـة لتاريخ العرب وتاريخ أدب اللغة العربية، ثم انتقل إلـى الحديث عن الأبيات المختارة من المعلقات مع مقدمة عن شاعر القصيدة وبعض أخباره.

وشرحه لهذه النصوص يسد حاجة المتعلم المبتدئ، فملاحظاته تعليقات عامة وبسـيطة تفي بحاجة الطالب الذي يقوم على إرشـاده معلم يوضح ما اسـتغلق عليه، وكذلك القارئ العادي الذي تعينه هذه الملاحظات على تجاوز بعض صعوبات قراءة الشعر الجاهلي. وهذا مثال يبين طريقته.

كأنَّ رحْلي وقدْ زال النهار بنا   بذي الجليلِ - على مُستأنسٍ وَحَدِ

يقـول: (زال النهار: انتصف وصار بنا إلى وقت الزوال (ذو الجليل) أراد واديا قرب مكة (على مستأنس) أي كأن رحلي موضوع على وحشي مستأنس أي ناظر يمنة ويسرة خوفا من الصائد. والجار والمجرور خبر

كأن. فهو يصف ناقته بالسير السريع حتى في وقت اشتداد الحر حين تتعب الإبل وتطلب الراحة. فهو يقول: إن هذه الناقة سريعة لا تشكو التعب حتى وقت الظهيرة. فكأن رحلها لسرعتها لم يوضع عليها بل هو موضوع على وحشي منفرد خائف من القناص فهو يسرع خشية أن يدركه [31].

فهذا النموذج يقدم لنا طريقته المطردة التي تدور في فلك التفسير المباشر والمبسط لأبيات هذه القصائد وألفاظها مع شيء من الإعراب، ثم بيان المعنى على الطريقة المدرسية ولا أعتقد أنها تحتمل وقفة نقاش أو تحليل.

هذه أحوال الشروح والنشرات الخاصة لهذه القصائد السبع في مطلع هذا القرن في ضوء الاهتمام التعليمي، ولكن جهود الشارحين تطورت واكتسبت ملامح جديدة حينما نشطت دراسات الأدب وتطورت مناهجه، فدخل الشارحون إلى دنيا القصائد السبع والشعر الجاهلي بوجه عام حاملين معهم تراثا ضخما من الدراسات والتعليقات والمناقشات التي أثرت الجو الأدبي، ومدت ساحله إلى آفاق عريضة وعميقة المدى، فلم تعد محاولات للم شتات الآراء القديمة والتمسك بها بقدر ما أصبحت محاولة للدخول إلى هذه القصائد بالمنظار الجديد الذي لونته هذه الدراسات، وليس من الضرورة أن تكون هذه الدراسات مخالفة لما جاء عند القدماء، فقد تكون حاملة نفس وجهة النظر ولكنها في طريقة التناول أكثر نفاذا إلى جوهر القصائد، وأقدر على اكتشاف ما في هذا القديم من جواهر مع محاولة الدفاع عنه وإبراز إيجابياته.

ومن الدراسات الحديثة التي اهتمت بالمنهج التعليمي في شرح المعلقات مع الاستفادة من تطور الدراسات الأدبية، دراسة الدكتور بدوي طبانة في كتابه: (معلقات العرب: دراسة نقدية تاريخية) [32]، الذي خصص الفصل الأول منه لمناقشة قضية التعليق والثاني لإدارة حوار حول شعراء المعلقات، ثم عرض سيرة الشعراء كما وردت في المصادر القديمة مع شيء من الترتيب والتنظيم حاذفا الأخبار غير الموثقة [33].

وهو في هذه الآراء لم يخرج كثيرا عما ورد في المصادر القديمة خروج مخالف منكر، ولكنه يسلم بأكثرها مادام يرى فيها اتساقا مع سياق هذه القصائد أو معقولية الحديث نفسه، لذلك نجده يحرص على الوقوف أمام ما كتبه الدكتور طه حسين مناقشا لآرائه وأفكاره [34].

وكما رد بعض أخبار القدماء وناقش بعض المحدثين، وقف عند بعض القضايا النقدية العامة، وخاصة ما أثاره ابن قتيبة حول المتكلف والمطبوع [35]. وهذه الملاحظات تتخلل أحاديثه التي قدمها بين يدي كل قصيدة. وبعد ذلك يجمل أغراض القصيدة نثرا مع بعض الملاحظات التوثيقية ثم يورد أبيات كل قصيدة.

وينقل بعد ذلك على دراسة المعلقات دراسة تفصيلية لا تتقيد بالطريقة المعروفة القائمة على شرح كل قصيدة على حدة، بحيث نتبين معنى كل قصيدة وأجزاءها والرأي الخاص المناسب لها، ولكنه يحاول تقديم ما تضمنته من معان بصورة كلية جامعا المعلومات من كل القصائد، فينظر إلى المجتمع العربي كما صورته المعلقات ويقوم بعملية إحصائية لمسميات البيئة المختلفة يستخرجها من القصائد بالترتيب، ثم يتحدث عن حياة الإنسان الجاهلي في حله وترحاله مشيرا إلى مطالع هذه القصائد، ثم ينفذ إلى الحديث عن الحرب والسلم كما ورد في هذه القصائد متتبعا أدوات القتال، وينتقل إلى الحديث عن المرأة وإلى فضائل العرب النفسية، أما نظرته للفن الشعري في المعلقات، فيقدم لها بمقدمة نظرية، متحدثا فيها عن عمود الشعر، كما قدمه المرزوقي، وخصائصه التي انحدرت عن الشعر القديم، ويحدد بعد ذلك المعالم الفنية في النواحي الآتية:

[1] ناحية أغراض المعلقات وفنونها.

[2] ناحية ألفاظها وأساليبها.

[3] ناحية أوزانها وقوافيها.

[4] ناحية معانيها وأخيلتها.

ويؤكد أولا أن أكثر الشعر العربي من الشعر الوجداني [36]. ثم يقدم أغراض المعلقات على ضوء التقسيمات المعروفة: الوصف - النسب - الفخر (وهو فخر بالنفس أو القبيلة) الحكمة - المديح، ثم ينظر في ألفاظ

المعلقات وأساليبها ويرى أن اختلاف ألفاظها بين الرقة والخشونة يعود على تعدد الأغراض. والقول إن هذه الألفاظ حوشية وغريبة قول غير أصيل ولم يقله أحد من القدماء إنما هو منحدر عن العصور التالية [37].

ويقدم بعد ذلك معجما مبسطا للمسميات الصعبة الواردة في هذه القصائد[38].

وتأتي عباراته عن أساليب المعلقات ذات طابع عمومي مدرسي، فهي أساليب عربية صحيحة موجزة [39]، مشيرا إلى المحسنات البديعية. وضروب الصناعة والتجنيس والمطابقة [40]، وكل هذا من المعروف والمأثور في الكتب القديمة.

أما معاني المعلقات فبسيطة وصادقة، خالية من المبالغات، قريبة التناول، بعيدة عن النزعات الفلسفية إلا من الأفكار العارضة عن الموت والبعث. وهي ذات معان مادية وأخيلة قريبة مما يعرفه أصحاب تلك البيئة. ثم يعرض لتشبيهات الشعراء التي يراها قريبة تمتاز بالبساطة والسهولة منتزعة من البيئة التي عاشوا فيها [41].

هذه أهم ملامح دراسة الدكتور بدوي طبانة لهذه القصائد السبع والتي قامت على ركيزتين هما: بروز الحياة العربية في المعلقات أولا والفن الشعري فيها ثانيا.

وأولى هاتين الركيزتين عبارة عن عملية إحصائية جمعية لملامح مفردات البيئة اليومية للحياة الجاهلية التي تدل عليها هذه النصوص وغيرها، وهي تدخل في الدراسة الاجتماعية، ولكنها لا تقول شيئا بالنسبة إلى المعلقات، فنحن لا نخرج بعد هذه الدراسة بصورة واضحة محددة لأي معلقة من المعلقات، فهي تؤكد فقط معلومات عامة، أو هي نظرة للمجتمع أكثر من كونها نظرية فنية للمجتمع. فهذا الإحصاء مفيد لدراسة المجتمع عند تحليل تركيبه وعاداته وخصاله.

أما من الوجهة الفنية فنحتاج إلى أمور أخرى تمثل هذه العملية الإحصائية ونتائجها مقدمة لها؛ فنحن، إذ نبحث عن الدلالة الفنية المعبرة الكامنة في شعر هذا الشاعر أو ذاك، فلا شك أن لفرس امرئ القيس صفاته، ودلالتها وطريقة التعبير عنها تختلف من حيث الطريقة

الفنية عن طريقة عنترة، ومن هنا فالتعداد وحده لا يغني شيئا. ومثل هذا القول ينطبق على ناقة طرفة بالمقارنة مع غيرها، فلكل منهما وجهته التي قصدها فلونت وصفه لهذه الحيوانات.

ونلاحظ كذلك أن المؤلف اتبع طريقة تسهل له هذه العملية الإحصائية حيث جمع النظير إلى النظير، وهذه أفادت في هذا الجانب كما سهلت الفهم للمسميات التي كانت تمثل ملمحا عسيرا، وخصوصا من الوجهة التعليمية، ولكنها من جهة أخرى جنت على وحدة القصيدة وخصوصيتها وأصالة كل جزئية في سياقها فانعدم الإحساس الفني الآتي من المعايشة التامة. فنحن نحس ليل امرئ القيس المقرون بفرسه وبالبرق والسيل؛ فمن هذا كله يستوي البناء الفني المختلف عن الإحصاء تمام الاختلاف.

ولا تزيد المعارف التي ساقها عما ورد عند الشرّاح القدماء وبعض المصادر الأخرى جمعها وضم بعضها إلى بعض بعد أن كانت في مواضعها الطبيعية من تلك الشروح. مثلا، يقول في حديثه عن السلاح الشائكة: «وذكر زهير السلاح الشائكة وهي الحديدة القاطعة» [42]. ويقول كذلك: «كما ذكر لبيد الشكة» وهي اسم لجميع السلاح، وقولهم «شائك السلاح» أي لسلامة شوكة [43]. ولكن هذه التعريفات هل تنقل طبيعتها ودورها الفني في البيتين اللذين وردت بهما هاتان الكلمتين؟ فهذا زهير يقول واصفا حصين بن ضمضم:

لَدَى أسد شاكي السِّلاحِ مُقذَّفٍ ۞ لـه لِبَـدٌ أظـفَـارُهُ لـمْ تُـقَـلَّـمِ

أما لبيد فيقول في مجال فخره:

ولقد حَميت الحيَّ تَحملِ شكَّتى ۞ فُرطٌ وشاحي إذ غدوتُ لجامُها

وواضح هنا الدور المتميز لكل كلمة من الكلمتين، وإن اتحد معناهما في المعجم، وكان ورودهما ضمن الشرح العام لكل بيت عند الشرّاح يبين هذا الدور ويقربه.

وهذا الكلام ينطبق أيضا على دراسته الفنية التي اعتمدت على تعداد الأغراض وحصرها في حيز واحد (وصف - مدح - فخر...إلخ). فهو لم يدرس مثلا طبيعة هذا الوصف وإنما كان يكتفي مثلا بقوله: ما جاء في المعلقات من صفات الحيوان قول امرئ القيس في وصف فرسه ليورد

بعد ذلك أربعة عشر بيتا يقول بعدها: فقد وصفه في هذه الأبيات وصفا مستقصيا، ذكر فيه صلابة جسمه، وسرعته، وقدرته على الكر والفر والإقدام والإحجام، وفق ما يهوى راكبه، ووازن بينه وبين غيره، ووصف أجزاء جسمه وما يفعله براكبه إذا كان خفيفا وإذا كان ثقيلا وبالغ في ذلك ما شاء [44].

فهذا التعليق لم يزد على توضيح الملامح الرئيسية للأبيات من دون التوغل في كيفية الوصف وأطرافه وطبيعة الصورة ومؤداها.

ومن الأمثلة كذلك هذه العبارات الفاصلة بين مقطعة وأخرى.

«وقال لبيد يصف فرسه التي يحمي بها حيه وعشيرته» [45].

«قال عمرو بن كلثوم..» [46].

«ووصف عنترة فرسه في أكثر من موضع، كما قال موازنا بين حاله وحال صاحبه» [47].

مثل هذا في بقية الأغراض.

ولا يخرج حديثه عن ألفاظ المعلقات وأساليبها عما ذكرنا، تصدق عليها نفس الملاحظات وإشاراته للجوانب الفنية الخاصة بالألفاظ، هي عبارة عن جمع لما تناثر في كتب النقد القديمة من محسنات بديعية وتجنيس ومطابقة وتذييل...

وأهمل كذلك الجانب الصوتي اكتفاء بالقواعد المقررة من العروض مع الملاحظات المعروفة في الكتب القديمة، وكان الإمكان قائما لمناقشة ذلك على ضوء الدراسات الصوتية الجديدة التي حاولت أن تجعل الصوت الموسيقي للكلمة والجملة والبناء العام جزءا مهما من التأثير الفني.

هذه أهم الملاحظات التي نسجلها على هذه الدراسة التي كانت تحاول أن تقيم بناء تعليميا معقولا لفهم القصائد السبع من خلال تجزئة ما فيها من عناصر وتقديمها إلى المتعلم أو القارئ العام، وقد طغى الجانب التاريخي والاجتماعي على الجانب الفني، ولكن هذا لا ينفي الملاحظات الفنية الطيبة التي أوردها الكاتب وقربها إلى الأذهان ولم شتاتها من الكتب المتفرقة.

وهذه الدراسة في إطار المنهج التعليمي، تسلمنا إلى محاولة أخرى تقدم المنهج التعليمي الذي يحاول أن يقدم النص من خلال تركيز آخر الدراسات الحديثة بجانب الدراسات القديمة حتى يتسنى للمتلقي الإلمام بآخر التطورات الجديدة التي دخلت على مفهوم الشعر ودراسته، بجانب كونها تنظر إلى تقديم هذا التراث من زاوية قريبة لفهم المعاصرين ومن الجهة التي يستطيعون من خلالها النفاذ إلى أنصع ما فيه مع تأثيره في النفوس نتيجة لهذا التعامل، مع الاحتفاظ بما أثر عن القدماء معينا لا ينضب للفهم.

وقد تحقق قدر كبير من هذا الهدف في دراسة بكري شيخ أمين في كتابه (المعلقات السبع) [48]. الذي استفاد مما وصلت إليه دراسات الأدب العربي في نهاية هذا القرن، راصدا أبرز التيارات النقدية مع الاحتفاظ بالسمة التعليمية.

وفي اختياره لم يلتزم القصائد السبع المعروفة فقد أسقط قصيدة الحارث وأثبت مكانها قصيدة الأعشى. كما أنه عمد إلى الاختيار من بين الأبيات فبينما أسهب بالنسبة إلى قصيدة امرئ القيس فشمل حديثه القصيدة كلها، وحظيت بثلث الكتاب تقريبا، نجده يختار من قصيدة طرفة عشرين بيتا ومن قصيدة عنترة سبعة أبيات فقط.

فهو إذن، لم يسع إلى تقديم شرح شامل لهذه القصائد، ولكنه قدم نموذجا يسير على أساسه القارئ فيما بعد، وأما إطالته النسبية في شرح قصيدة امرئ القيس فلأنها تقدم تصوره الخاص في الشرح.

ونلاحظ، من جهة أخرى، أن اختياراته كانت تنصب على ما يراه ملائما لذوق القارئ المعاصر ليستطيع الدخول إليها من أكثر جوانب التراث وضوحا وملاءمة له.

وكان يمهد لهذه الاختيارات بتقدمة يتحدث فيها عن خطوط حياة الشاعر الرئيسية. ثم يتعرض لأبيات المعلقة كلها بأقسامها الرئيسية لتكون صورة القطعة المختارة واضحة بإدراك موقعها من السياق.

وطريقتــه في الشــرح واضحة الخطــوط - وإن اختلفــت في بعض التفاصيــل - فيبدأ بمقدمة مركزة لعناصر المعنــى في القصيدة كلها، ثم يعــرض الأبيات مصدرا كل قســم بعنوان يمثل المحور الرئيســي فيه، ثم يســوق المعنــى نثــرا مع التركيــز على الملامح الرئيســية وبعدها تأتي دراسته التفصيلية.

يبــدأ أحيانا بوقفات توثيقية، فقد وقف على ســبيل المثال أمام شــك الرواة في أبيات امرئ القيس المشــهورة: (وقرية أقوام... إلخ) فيرد شكهم لأنه ليس هناك ما يمنع من أن يعيش غني حياة المتقشفين. ويؤكد أن سياق الأبيات منسجم مع القصيدة، مشيرا إلى أن الروايات تذكر تشرد الشاعر بعد مقتل أبيه وأن الأبيات أصدق تعبيرا عن حياة المغامرين [49].

ولا نخالفــه فيما أثبت، ولكننــا نحتاج إلى الدليل المعقول لما يرى، فقد نفى الأصمعي وأبو عبيدة وغيرهما نســبة هذه الأبيات إلى القصيدة [50]. والأصمعــي هو صاحب الفضل الأول في وصول الديوان إلينا، فإســقاط رأيه يحتاج إلى حجج دامغة تؤكد الإســناد، وليس لنا إسقاط التوثيق عن طريق الســند اعتمادا على الاجتهاد في التفســير الذي يكون عادة لاحقا للتوثيق ومؤكدا له.

وليــس هناك مــا يمنع من أن يتحدث امرؤ القيس عن حياة التشــرد، ولكــن القصيدة فيما نعلــم نظمت قبل أن تعصف بأبيــه العواصف، وقد كان وقتها يعيش حياة اللهو، حتى هذا لا ينفي حديثه عن حياة الصعاليك بشرط ثبوت هذا الزعم.

أما القول بانســجام هذه الأبيات مع جو القصيدة - وليس هذا بمتفق عليه - فليســت هذه حجة كافية، فهذه الأبيات أكثر انسجاما مع أكثر من قصيــدة، فهل هــذا كاف لإدخالها فيها، لقد قالوا إنها لتأبط شــرا وهي خليقة بالدخول في شعره[51].

إننــي لا أنفي نســبتها إلى امرئ القيس ولكن بذرة الشــك فيها لا تنفيها الحجج التي ســاقها، فنحن بحاجة إلى دليل قوي حتى نســقط كــلام الأصمعي وأبــي عبيــدة وغيرهما، وإلا لأصبــح التوثيق يتبع الهوى والظن.

ويجـد في اختلاف الأسـلوب عند طرفة في وصفـه للناقة وتأملاته مـا يدل على أن أحد الموضوعين منحول، ويرجع نسـبة أبيات التأمل إليه لملاءمة أسـلوبها لسن طرفة [52]. ولكنه يعود مرة أخرى ليشكك في أبيات التأمل أيضا لأن أسـلوبها يضارع أساليب الفحول الذين عمروا أكثر منه، وأنها تشبه منظومات العصر العباسي [53].

وهـذا الرأي تنقصه الدقـة، فمن حقه في مجـال التعليم أن يثير هـذه القضايا ولكن من خلال تماسـك الرأي واطـراده، وخصوصا أن هذه القصيـدة لم يشـك فيها إلا طه حسـين ضمن نظرة عامة للشعر الجاهلي كله.

وقد شـك أولا في وعورة ألفاظها وكان هذا هو سبب نفيها، ولكن هل هي وعرة؟ وبالنسـبة إلى من؟ إن الصعوبة آتية من مصطلحات ومسميات البيئة، إن بيتا مثل هذا:

وَطيُ مُحَالٍ كالحَنيِّ خلوفُهُ   وأجـرنـة لـزَّت بـداي منـضَّـد

هذا البيت وعر بالنسبة إلينا، ولكن هل الوعورة آتية من الفكرة المعقدة أم من الأسلوب المركب، أم الرموز الغائمة والألفاظ؟ لا شك في أن الألفاظ ومسميات البيئة كانت هي الحاجز الأول الذي أوحى إلينا بهذا الفهم، وما هو عسير علينا قد يشرحه لنا طفل صغير من أطفال البادية.

ولكنه إذا شـك في هـذه الأبيات لوعورتها فما باله يعود ليشـك مرة أخرى في أبيات لسـهولتها. فهناك احتمالان إما أن يشك فيها لصعوبتها لصغر سـن طرفة، أو لسهولتها وقربها من لغة العصر العباسي، ولا يجوز الخلط بينهما. والشك للسهولة أو الصعوبة ليس بكاف لإثبات شيء، فلكل جانب من هذا أسبابه التاريخية والفنية المفسرة له.

وحتى لا نطيل نكتفي برده على نفسـه بعـد ذلك حين قال في موضع آخر: بل إن المعلقة الواحدة لتترجح ألفاظها بين الخشونة والرقة، والجزالة والسـلامة وكثرة الغريب وقلته، وفـي موضوع دون موضوع، من ذلك مثلا وصف الناقة عند طرفة فلقد أُفعم بالألفاظ الغريبة... ويلوح لنا أن مرجع هـذا الاختلاف هو تعدد الأغراض في تلك القصائـد، وأن الألفاظ التي تصلح لموضوع تختلف عن الألفاظ التي تصلح لموضوع آخر» [54].

ويعلق على القول بالغرابة والحوشية بأننا «لم نعثر على قول قديم ينقد هذا الشعر بالغرابة أو الحوشية في البيئة التي قيل فيها هذا الشعر، أو في الزمن القريب من عهد الجاهلية. لكن هذا النعت وجد في العصور التالية...» [55]. ففي رأيه هذا نقض صريح لقوله السابق.

ومن الملامح الجيدة في هذا الكتاب استفادته من الدراسات الصوتية الحديثة التي اهتمت بتقطيع الشعر من حيث بنيته اللغوية الصوتية وأثر هذا في المعنى، فهو مثلا يقف أمام أبيات امرئ القيس ناظرا إليها من خلال المقاطع الصوتية. ففي الأبيات الأولى كثرت المقاطع الطويلة المفتوحة التي جاء بها الشاعر لغاية فنية موغلة في الأصالة الشعرية.

وقد أشار الكاتب إلى أن العروضيين القدماء لم يفرقوا بين المقطع القصير والطويل والمفتوح والمقفل، فكلها تسمى سببا خفيفا. ويوضح أن بينهما اختلافا موسيقيا يظهر في الإيقاع الداخلي لوحدات الكلمات، كما يظهر في النغم، فالمنتهي بحركة ممدودة يسمح للناطق بترجيع النغم وتطريبه، وهذا غير متاح في المقطع المنتهي بحرف ساكن الذي يسمح بتأكيد الجرس الصوتي للحرف الساكن، أما المنتهي بحركة محدودة فلا يسمح بهذا.

فالمقاطع الطويلة في مطلع قصيدة امرئ القيس متلائمة مع البكاء والدموع والحسرات والذكريات، فكأن مفردات الشاعر تعبر بصوتها وصداها في الأسماع عن معاني الألم والذكريات [56].

وفي المقابل يجد أن تعبير امرئ القيس عن فرسه في سرعته وسهولة انقياده وأنه يقبل ويدبر ويكر ويفر في لحظة واحدة، هذا لا يكون إلا في الزمن القصير، فالحركة والزمن مترابطان لا يكادان ينفصلان، فكان في تعبيره عن هذا أن استعمل المقاطع القصيرة، والمقاطع الطويلة المغلقة فقال: مكر مفر مقبل مدبر... [57]».

ومن هذا المنطلق الصوتي يرد وصف القدماء لما في بيت امرئ القيس:

فلما أجزنا ساحةَ الحيِّ وانتحى بنا بطنَ خبْتٍ ذي قفافٍ عَقَنْقَلِ

فقد أشاروا إلى عدم فصاحة الكلمات وحوشيتها وتنافرها. وهو يرى أن الفصاحة هنا كانت في أرفع مستوياتها، فهذا التنافر تعبير عن مكان فيه صخور ورمال، ومرتفعات ومنخفضات، وتداخل والتواء. وهل أصلح للتعبير عن هذا التلوي في التضاريس من حروف متنافرة المخارج، حرف يوحي بالقلقلة كالقاف وحرف يوحي بالتفشي كالتاء والفاء [58].

ويرى كذلك أن حرف الحلق والقلقلة في بعض أبيات عمرو بن كلثوم آتية «من معنى الحماسة التي يملأ الشاعر بها فمه، ويفيض بها من أعماقه، ويشمخ بما تحمله من معان، ويتيه بها على الدنيا، أدركنا سبب توافر حروف الحلق والقلقلة، لأنها تصور، أو تساعد على تصوير الفكرة النابعة من الأعماق من جهة، والمدوية من جهة أخرى» [59].

ومثل هذا النهج نجده حينما راح يفسر التنوينات وحروف التفشي وأثرها على اتجاه المعنى، ويعلل اختيار هذا البحر أو ذاك عند بعض الشعراء، أو اختيار صيغ معينة وهكذا[60]. ويعلل المقولة القديمة من أن الأعشى صناجة العرب من خلال دراسته الصوتية لشطرة من لاميته:

(ومستجيب تخال الصنج يسمعه) [61].

ويحاول من جهة أخرى الاستفادة من الدراسات النفسية لفهم دلالة الأبيات وهذه تدور في محورين أحدهما خاص بالحالة النفسية العامة عند الشاعر والآخر تتبع صدى هذا في جو القصيدة الداخلي.

ومن الأول تكذيبه لهذا العدد الكبير من المغامرات الماجنة لامرئ القيس معتمدا على أن هذا آت من (التعويض) حين يشعر إنسان بنقص ما فيعوضه بالادعاء، مستفيدا من وصف القدماء لامرئ القيس بأنه كان مفركا مكروها من النساء، فليس هذا الإيغال إلا تعويضا عن هذا الخلل الجسدي [62].

ومن النوع الثاني تحليله لشخصية طرفة من أبياته التي تحدث فيها عن نفسه ليصل إلى أنه كان شابا غير معقد النفس خاليا من الازدواجية، منطلقا خائفا من الموت [63].

أما سهولة كلمات عمرو بن كلثوم فسببها أفق الشاعر العريض، وتنقله من مكان إلى مكان ومخالطته للناس، فلغة الإنسان ذي الأفق الواسع تختلف عن لغة الإنسان المحصور بحدود وحواجز. وقد يكون مرد السهولة طبيعة الشاعر ونفسيته الواضحة المنبسطة [64]. أما أسلوب التأكيد فهو صادر عن إنسان واثق مما يقول [65].

ومن اللمسات النفسية الواضحة تحليله لأبيات وصف الليل عند امرئ القيس، فقد تابع صور الشاعر: صورة البحر وبروك الجمل الذي راح يضغط عليه بكل أثقاله ليخنق أنفاسه ويسحقه. ويستفيد في هذا من المقاطع الطويلة المفتوحة لترسيخ هذا المعنى [66]. وهو يرى أن الحزن طابع أصيل في هذه المعلقة كلها فالحزين يفرض عالمه النفسي على عالمه الخارجي [67].

وعلى هذا الضوء يفسر حركة الانتقال في القصيدة من موضوع لآخر مناقض له فحديثه عن الصحراء والصعاليك والذئاب والتشرد والحرمان من لذات الحياة، قاده إلى الحديث عن النقيض، فالنفس الإنسانية تقبل هذا التضاد[68].

وهذه التفسيرات لا تزيد على كونها خبرة عامة ولكنها مستفيدة من آخر الدراسات استفادة ثقافية عامة؛ فهو تفسير لنص قديم من خلال نظرة مثقف عام يعرضها للقارئ من أبسط جوانبها وأكثرها وصولا إلى القارئ العادي والمتعلم، وبهذا حقق منهجا تعليميا متطورا قياسا على المحاولات السابقة.

تمثل هذه الإشارات التي قدمناها أهم ملامح شرحه مغفلين بعض الجوانب العامة أو التي يشترك فيها مع الآخرين، فهو في هذا الشرح لم يهمل الجوانب الحضارية والاجتماعية التي درسها وأشار إليها من خلال هذه القصائد [69]، مع بعض الملاحظات الفنية العامة والمطردة، كما أهملنا التقاءه مع بعض الشارحين المحدثين واستفادته منهم [70]. فهذا يحقق الهدف التعليمي الذي يركز أهم الاجتهادات في المعنى الذي يتحدث عنه.

وبعد، فهذه المحاولة تقدم لنا النموذج الطيب للهدف التعليمي المبسط والواعي الذي أجمل ما تفرق في حدود معقولة.

ثانيا: النظرة الذوقية: طه حسين نموذجا

يسلم الذوقيون بالمسلمات الأولى لتحقيق النص وتمحيصه ووضعه في إطار عصره، ولكنهم بعد هذه الخطوات الأولى لا يعتدون إلا بالتذوق، حيث يدخل الناقد إلى النص بنفس متفتحة مستجيبة له ولمؤثراته وقبول ما يترك فيها من انطباع تصفِّيه ثقافة الناقد ودرايته وحسه المرهف، الذي يعتمد عليه في الدخول إلى النص الفني، فالنفس هنا واعية ولكنها منفعلة ومستجيبة استجابة طائعة للمؤثر الفني، تحاول أن تنقل ما أحسته إلى المستمع والقارئ دون الوقوف أو الاهتمام بالتعليل.

ولعل الدكتور طه حسين هو أقرب الدارسين العرب المعاصرين إلى تمثيل هذا المنهج - وخصوصا في شرحه للشعر الجاهلي - فمنهجه يمثل ناقدا ذوقيا يعتد بالمنهج العلمي في تحقيق النص وتوثيقه لغويا وتاريخيا، وهو في الوقت نفسه دارس أُحكِمت ثقافته العريضة فجسد ثقافة عصره واهتمامات جيله الجديدة، مع ما ترسب في أعماقه من آثار المنهج القديم، ليستوي هذا كله في نفس متذوقة تتموج مع النص تموج إحساس تأثيري مستجيب للنص ولكن مع وعي من أن يزل الذوق في قاع التقليد أو يسلم بالفهم السائد إلا عن اقتناع.

ويعنينا هنا - ونحن نتحدث عن شروح المحدثين للقصائد السبع - الوقوف عند طه حسين من جهات ثلاث: منهجه العلمي في تحقيق النص ودراسته، ومفهومه النظري للذوق، ثم تطبيق هذا المفهوم على شرحه لبعض القصائد السبع.

أما منهجه العلمي في تحقيق النصوص ودراستها فقد بينه في أكثر من كتاب وخاصة مقدمتي كتابيه «تجديد ذكرى أبي العلاء» و«في الأدب الجاهلي»، وهو منهج يجمع بين منهجين: منهج أستاذه سيد المرصفي الذي يعنى بالذوق عناية خاصة في دراسة النصوص على الطريقة القديمة من حيث فقه اللغة والذوق السليم والرأي الصادق مع

الإكثار من رواية الشعر وخاصة الجاهلي والإسلامي. وقد أكد إعجابه واقتناعــه بهذه الطريقة التي أثرت في نفســه تأثيرا شــديدا، وكونت له فـــي الأدب والنقد ذوقا على مثال ذوقه [71]، وتركت في نفســه دقة النقــد اللفظــي، مع الحــرص على إيثار الكلام إذا امتاز بمقارنة اللفظ ورصانة الأسلوب [72].

أمــا المنهج الثاني فهو المنهــج العلمي الذي اســتحدثه الأوروبيون في دراسة تاريخ الأدب، وهو حين يعرض لمناهج الأدب المختلفة في كتابه «في الأدب الجاهلي» يختار من بينها المقياس الأدبي [73]، الذي يجمع بين النقد التجريبي كما عرف في القرن التاســع عشر، والمنهج التأثري الذي يصدر فيه صاحبه عن إحساســاته الذاتية وذوقه الشخصي أكثر مما يصدر عن قواعد وأصول لغوية جمالية في استخلاص أحكامه النقدية وتعليلها [74].

وهو يلخــص منهجه بأنه عالم حين يستكشــف ويضبــط ويحقق النص ويفسره من الوجهة النحوية، ولكنه ليس عالما حينما يدل على مواضع الجمال الفنــي فيه [75]. وفي هذا الجانب يعتمــد على الذوق «فمهما أحاول أن أكون «موضوعيا» إن صح هذا التعبير فلن أستطيع أن أستحسن القصيدة من شعر أبي نواس إلا إذا لاءمت نفســي ووافقت عاطفتي وهواي ولم تثقل على طبعي ولــم ينفر منها مزاجي» [76]. وهذا التذوق للأدب لا ينهض إلا إذا اعتمد على ثقافة عامة مع طائفة من العلوم الإضافية التي لابد منها.

وهذا بدوره يسلم بنا إلى تصور طه حسين للتذوق من الوجهة النظرية، فقــد أكثر وأفاض في الحديث عنه مما يشــعر بأنــه كان قاصدا توجيه الذهن إلى الركن الأساســي فــي نظرته إلى النص الشــعري؛ لذلك كان يحــاول جاهدا تحديد معنى الذوق. نجــده أولا يفصل بين الذوق والفهم، ففي مناقشــته الحادة للرافعي يؤكــد أن الذوق لا علاقة له بالفهم، يقول: «ذلك يخيل إلينا أن الذوق شــيء والفهم شــيء آخر وأن من الإسراف أن نقول إن الذوق هو الفهم - فقد نفهم أشياء كثيرة دون أن نتذوقها... وربما كان لنا أن نذهب إلى أكثر من هذا فنزعم أننا قد نتذوق أشياء كثيرة دون أن نفهمها وإثبات ذلك ليس بالشيء العسير - فما نظن أن الذين يتذوقون الموسيقى ويطربون لها يفهمونها جميعا» [77].

فواضح في هذا النص أنه لا يعد الفهم العقلي أساســا للذوق، ونجده يكتفي بهذا النقد السلبي دون الدخول في تحديد معين، وهذه السمة بارزة فـــي حديثه عن هذا الجانب، ولكنه يمضي أحيانا إلى أكثر من هذا متجها نحو رصد ظاهرة الذوق ذاتها. وتقديم بعض الملاحظات التي يراها كفيلة بتوضيح قصده.

فهــو يرى مثـــلا «أن هناك ذوقين فنيــين لكل واحد منـــا حظ منهما يختلف قوة وضعفا ويتفاوت سعة وضيقا باختلاف ما للشخصية من القوة والظهـــور. إن هناك ذوقا فنيا عاما يشـــترك فيه أبنـــاء الجيل الواحد في البيئة الواحدة وفي البلد الواحد لأنهم يتأثرون بظروف مشـــتركة تطبعهم بطابع عام يجمعهم ويؤلف بينهم» (78). وهناك ذوق خاص متأثر بالشخصية الفردية يمثلها تمثيلا صادقا (79).

وهـــذان الذوقان هما اللذان يحكمان بروعـــة القصيدة. فالذوق العام يعطـــي الحياة الفنية حظا من الموضوعية، والـــذوق الخاص يعطي الحياة الفنية حظا من الذاتية (80). فالذوق عنده إذن هو المحصلة النهائية لتكوين الشـــخصية العامة مضافا إليها هذا التكوين الثقافي الخاص الذي يتحول إلـــى حس فني دقيق قادر على النفاذ إلى جوانب الجمال في النص الفني - وهذا الحس أو الذوق الخاص يتناســـب مع الـــذوق العام في معاصرته للثقافة المتســـعة بحيث يكون قادرا على مخاطبة جيله - أو يلتقي معه في الإحســـاس بالمثل الأعلى للشعر الذي يحقق الجمال في شكل ذوق العصر الذي قيل فيه، ويتصل بنفوس الناس (81).

وهو يفسر توافق الكتاب وإعجاب القراء بهم في مرحلة معينة بهذا الذوق العام وما يختلـــف عليه من ألوان التطور، فأذواق الناس مختلفة باختـــلاف البيئة وظروف الحياة. فالـــذوق الذي يجعل الجمهور يعجب بأثر فني أو يسخط هو هذا الذوق المشترك بين الناس. ولكنهم يختلفون فـــي التعليل لاختلافهم فـــي الحظوظ مـــن العقل والشـــعور والثقافة وظروف الحياة الأخـــرى(82). ويحاول أن يقترب أكثر من تحديد مفهوم الذوق عنده، فهو يتساءل: هل الذوق عقل قوامه البحث والنقد، هل هو شـــعور خالص قوامه الحس والتأثر والانفعال؟ وتكون إجابته أن الذوق

ليـــس عقلا خالصا ولا شــعورا خالصا بل هو مزاج مـــن هذين اللذين كونهما الذوق العام والخاص وتشكلا في بيئة وظروف معينة تقيم أصلا مشتركا بينهما [83].

وهذا الرأي هو الذي يقدم لنا تصور الدكتور طه حســين للتذوق، فهو هذا الأساس الذي يتشكل تبعا للبيئة في أوسع معانيها مع الدربة والدراية بالنصوص الفنية والثقافة المتلائمة مع العصر الذي يعيش فيه الكاتب بما فيه من امتداد قديم وحاضر متجدد، فهذه كلها تشــكل إحســاس المتلقي ليكون قادرا على تذوق النص وتلمس عناصر الجمال فيه.

وهذا ما نلمســه عند طه حسين حينما يحلل النصوص، فهو يحاول أن يخاطــب عصره من خلال هــذا الذوق العام، محــاولا أن ينبه إلى مواطن الجمال التي أحســها وتذوقها دون تعليل واضح إلا من إشارات إلى بعض الجزئيات أو سكب شعوره بأسلوبه المتدفق مع التنبيه المستمر إلــى هذه الصورة الجميلــة أو ذاك التعبير المؤثر، فهــو يخاطب قارئه مخاطبة من يريد أن يشــركه في تذوقه من خلال الإشارة والتنبيه دون التعليل والنقد.

وهو في تذوقــه لا يتخلى عن نزعته التأثيرية ولكنه يمزجها بكثير من الملاحظات التعليلية التي نبعت من ذلك الأثر القديم الذي شــكل أســاس ثقافته، لذلك يقف موقف القدماء أمام لفظة مستحسنة أو مستقبحة.

وهــذا لا ينفــي تلك النزعة الذوقيــة التأثيرية بقدر مــا يؤكدها لأنه ترك لمكونات ذوقه أن تقوده، فلابد أن تبرز تلك الرواســب التي اكتســبها واستحسنها كما أكد هذا حين تحدث عن أستاذه الموصفي.

يتمثل أســلوبه الذوقي في أحســن صوره في تحليله الرائع للنصوص الشــعرية ومحاولته إعادة قراءة الشعر القديم - وخاصة الجاهلي - على مســامع الأجيال الحديثة التــي انصرفت عن هذا الشــعر ولم تعد تجد نفسها فيه بعد أن خالطتها الثقافات الجديدة.

وهذه القراءة الجديدة ليســت فقط شــرحا لبعض قصائد الشعر الجاهلي، ومنها القصائد الســبع، ولكنها جزء مــن تصور كلي للحركة الأدبية ومفاهيمها تطرح من خلالها، ونذكر هنا أن الشــرّاح الســابقين

كانـوا واثقين بتصديهـم لنص لا خلاف حول أهميتـه وملاءمته لذوق العصر، أما طه حسين فموقفه مختلف، فهو يحاول القيام بإقناع قارئه، وهو ما تخيله شـخصا يخاطبه بأن هذا النـص جدير بالقراءة والفهم والتـذوق.. وقد ترك هذا الهدف طابعه على الصفحات التي خصصت لتفسير الشعر القديم. لذلك يحاول أن يستخدم ذوقه بمكوناته القديمة والمعاصرة لفهم النص ثم صياغة هذا الفهم والتذوق صياغة تتلاءم مع ذوق العصر، وهذا الذوق يمس الشـكل الفني ونوعية المعنى الذي أراد الشاعر أن ينقله.

فهو إذن قد أقبل على هذا العمل إقبال من يريد أن يصد شيئا ويثبت آخر من خـلال مخاطبة الذوق وحده، وهو حريـص على أن يجمع بين نوعي الذوق: العام حيث يخاطبه بما يفهم ويسـيغ، والخاص المتمثل في ذوقه الشـخصي حين يختار الزوايا التي يتحدث عنها ومواطن الجمال التي يدل عليها.

لذلك انطبع شـرحه بالباعث الذي كان وراء فكرة هذا الشـرح، فنراه يسعى إلى إعادة تركيب معنى القصيدة بأسلوبه المتميز فيدخلك معه بيسر معتمدا على جوهر المعنى ممزوجـا بالصور الفنية الموجودة في القصيدة كما يحسـها، كل هذا من خلال أسلوبه بعيدا عن وعورة اللغة حتى تسهل على القارئ متابعته.

ومن جهة أخرى نجده يتحدث من الزوايا التي تتلاءم مع الذوق المعاصر وتلامـس النظرة الحديثة. كل هذا يتم في إطار تأثري واضح مع لمسـات جزئية خاصة بالكلمات والتعابير والصور ينثرها هنا وهناك تشي بثقافته القديمـة، مع ملاحظات توثيقية تذكر بموقفه من رواية الشـعر الجاهلي وبالمنهـج العلمي في تحقيق النصوص. ولكن هذا كله سـرعان ما يختفي ليبقى ذلك الجو المشبع بجمال النص المعروض للتحليل.

يسعى طه حسـين ابتداء إلى تلمس طبيعة الشاعر ونفسيته، يقدمها بين شـرحه للأبيات معتمدا في هذا علـى القصيدة ذاتها مع فهمه لحياة الشاعر، وهذا التلمس هدفه جس الروح العامة التي تكمن وراء القصيدة، فالنسـيب في مطلع قصيدة لبيد: «نسيب شـاحب، فيه حزن يشتد حتى

يؤثــر في النفس، ويكاد يبلغ الجزع واليأس، لولا أن الشــاعر قوي النفس شــديد الأيد، عظيــم الحـــظ من الإرادة، جلد صبــور، فهو لا يستســلم للعاطفــة..» [84]، أما طرفة فإنه «يريد أن يعرف نفســه أو يقدمها إلينا»، كأنه يصور نفســه تصويرا يســيرا قبل أن يأخذ معنا في الحديث المفصل الطويــل. ألا ترى إلى هذه الأبيات القليلة ؟ كيف تُوقف الشــاعر أمامك، وتمثلــه تمثيلا صادقا فتحببه إليك وتعطفك عليه، وتدعوك إلى أن تطيل سؤاله وتستمتع بالاستماع إليه» [85].

ويشــير بالنســبة إلى زهير إلى الوداعة وحلاوة الــروح التي «تثير في نفســك الأشــجان الهادئة الرقيقة التي تخرجك عن طورك العادي» [86]. فزهير هادئ فــي قصيدته، محزون في أولها، مذعــن لصروف القضاء، وفــي آخرها حكيم يفكر في الحياة والأحياء مســتخرجا العظات والعبر، يمدح الأخيار ويشجعهم على حب الخير، فنفسه حين أنشأ هذه القصيدة «نفس الحكيم المطمئن الذي لا يزدهيه فرح ولا حزن ولا تســتخفه عاطفة مهما تكن» [87].

أما عنتــرة فقد كان حلو النفس رقيق القلــب - قوي العاطفة - جاءه ذلــك من أنه عز بعد ذل، وتحرر بعد رق، «فهو قد تألم في طفولته وصباه واحتمل الأذى في شــبابه، وأي ذل! هــذا الذل يداخل النفس ويختلط بها اختلاطا فيصفي عواطفها تصفية ويلطف مزاجها تلطيفا» [88].

هذا المدخل النفســي يمثل منهجا في التناول وإن قام طرف منه ولكننا أمــام المتذوق المثقف الذي اســتفاد من كل العلوم حتــى وصل إلى الفهم والتذوق، وهذه نظرة طه حسين دائما. فهذا المدخل النفسي وسيلة للتذوق حتى يقيم جسرا من الإحساس القائم على الفهم والتعاطف، وهو من جهة أخرى يســتفيد منه فــي تلمس الحظ العام، أو النغمة الرئيســية الكامنة بين الســطور التي يلتف حولها مــدار القصيدة كله. فقد كانت نفس زهير الهادئة المتأملة هي نغمة قصيدته العامة التي شــكلت وحدتها العامة. أما وحدة قصيدة عنتــرة فهي حديثه إلى صاحبته واســتحضار صورتها في نفســه منذ أن ابتدأ إلى أن انتهى. وقد كان منبع هذا التمســك أو التعليل الذي ساقه هو هذا التحليل الذي ذكرناه.

وبعد أن يهيئ النفس يبدأ بعرض معنى القصيدة من الزوايا التي لامسها ذوقه، فينثر المعاني العامة نثرا يعتصر أهم جوانبها - يعرضها - بألفاظه - وذلك «لنرى ألها حظ من الشعر ومن جماله؟ أم هي بريئة من الشعر والجمال معا؟ أما أنا فيعجبني جدا تصويره لهذه الديار...».

ويدخل بعد ذلك في عرض خطوط المعنى العامة بأسلوب جذاب يشيع في نفس القارئ الإحساس بجمال معاني القصيدة.

وعرضه لمعنى القصائد يقدمه من زاويتين متكاملتين أولاهما اختيار مقاطع القصيدة وتحديد أجزائها الرئيسية من جهة تفسير المعنى وبيانه، أما الثانية فيقف فيها عند وسائل الشاعر المتمثلة في هذه الصور التي رسمها الشاعر للتعبير عن فكرته. وكأنه يريد أن يضع أمامه المعنى والصورة حتى يكتمل عند القارئ البناء الفني.

وبعد أن يفرغ من هذا يصل إلى المقطع التالي مستخدما الإحساس العام الذي يلم شمل القصيدة. وعلى هذا الأسلوب يسير في عرضه لأقسام القصائد الرئيسية، محاولا النفاذ إلى داخلها، متكلما بلسان الشاعر، ناطقا ببواعثه التي تدعوه إلى اتخاذ هذا التعبير أو ذاك التشبيه.

وحتى يهون على قارئه وعورة الحديث عن ناقة لبيد مثلا يحاول قبل الدخول في تفسيره وتذوقه أن يقف موقف الإعجاب المباشر، مبينا أن هذه الناقة تعني الشاعر لأنها تسليه وتحمله، ويخيل إليه أنه اتخذها «تعله ليتغنى ببعض المناظر الجميلة التي كانت تشيع في الصحراء» [89].

ثم يدخل إلى حديث الناقة شارحا الأجزاء الخاصة بها ملحا على سامعه بأن ينظر إلى هذه الصورة المختلفة التي يعرضها في لفظ رائع - وأن ينظر إلى هذه الصورة التي ستفتنه - مشيرا إلى الحركة والنشاط - فالشاعر «لا يثبت الشيء أمامه ليصفه، وهو لا يصفه ساكنا مستقرا، وإنما يدفعه أمامه، ثم يندفع في أثره، ثم يصفه لك مسرعا في الحركة فيضطرك أنت إلى أن تنشط، وإلى أن تتبعه» [90].

ومن هذا الحث والتنبيه يتابع تجسيد ما في أبيات الناقة من تشبيه، حيث يقدم لنا المعنى في أسلوب يشي بأن ذوقه قد انسجم مع هذه الأبيات وما فيها من معنى وتصوير جميل، فكان أسلوبه تعبيرا مباشرا عن هذه

الأبيات في رداء عصري يقبله قارئه، يقول: «أرأيت إلى هذه الأتان في هذه القصة الحية السريعة التي تتتابع فيها الصور وتختلف فيها المناظر، وتكثر فيها الأحداث، وتثار فيها عواصف الغيرة والحرص والمنافسة، هذه الأتان يضربها الشاعر مثلا لناقته حين يدفع بها في الأسفار» [91].

وعلى هذا المنوال يتابع التشبيه الآخر يفسره ويوضحه ليقول بعد ذلك إنه قد تجنب التفصيل ولم يقف عند كل صورة أو تشبيه مشفقا من الوقوف عند الألفاظ وما فيها من جزالة تنبو عن أذن ولا تنبو عن آذان قوم آخرين يألفونها، وأشفق كذلك عليه من مسائل النحو [92]؛ فهو إذن حريص على أن يقف موقف متذوق عصري حتى يقدم لجيله أجمل ما في القديم في هذا الرداء الجديد.

في قصيدة طرفة يكتشف طبيعة الشاعر الفتى، الذي تحدث عن نفسه وخلانه وقومه وأسرته وعن جده ولهوه، متلمسا فلسفته اليسيرة المتلائمة مع بيئة البادية، ويتابع معناها الواضح وروحه العامة التي تخللها في تأملاته في الحياة والموت [93]. ويتذوق قصيدة زهير من ذلك الجو الهادئ الذي تحدث عنه مع وقفة مختارة أمام وصفه للحرب وقصة حصين بن ضمضم حيث تجسدت تجارب زهير الشيخ البدوي.

ويتذوق جمال الرسم وينبه إلى التشبيهات التي ازدحمت بها هذه القطعة حتى يكاد بعضها يركب بعضا [94].

وبعد هذا الإجمال يعود مرة أخرى إلى القصيدة التي يتحدث عنها ليقف وقفة تطبيقية من خلال النظرة التذوقية نفسها، ولكن مع محاولة التعليل المبسط أو الإشارة المباشرة إلى الأبيات على نحو ما نرى في هذا البيت من معلقة لبيد:

رَجَعا بأمرهما إلى ذي مِرَّةٍ　　　حَصِدٍ ونجح صريمةٍ إبرامُها

يقول: «انظر إلى هذا البيت الأخير - كيف صور فيه العزيمة المصممة والإقدام الذي لا تردد فيه، وكيف لاءم بين هذا المعنى الحازم الشديد وبين هذه الألفاظ الحازمة الشديدة، فاستعمل كلمة المرة وكلمة الحصد ثم انظر إلى آخر البيت كيف أرسله مثلا تجري به الألسنة مهما تختلف العصور والبيئات وهو قوله: ونجح صريمة إبرامها «يريد أن نجح العزيمة

رهين بالتصميم عليها»[95].

ويعجبه التشبيه في بيت طرفه:

لَعَمْرُكَ إنَّ الموتَ ما أخطأ الفَتَى لكالطِّوَلِ المُرخَى وثنياهُ في اليدِ

فيجعل متحدثه ينطق بالإعجاب لهذا التشبيه البدوي الصادق الذي لا يدع سبيلا إلى الأمل... هذا التشبيه الذي يفهمه كل إنسان دون أن يتكلف في فهمه جهدا»... ثم يقول: «هذا التشبيه الرائع من جميع جهاته يفتنني ويخلبني ويحبب إلي الشاعر»[96]، فهو هنا يشير فقط إلى التشبيه وأثره في النفس ولا يحاول تحليله مكتفيا بالقول بأنه صارم وبدوي صادق. فمحاولاته في الإقناع بجمال البيت والفكرة والتشبيه تكمن في التنبيه عليه وإبداء الإعجاب به دون تبيين للأسرار الكامنة في النص أو الاستغراق في التحليل، فهذا قد يصرفه عن هدفه الذي أقام شرحه لأجله، لذلك نجده يدفع صاحبه إلى مشاركة الفرزدق الإعجاب حين سجد لبيت لبيد المشهور:

وجَلا السيول عن الطُّلول كأنَّها زُبُرٌ تُجِدُّ متونَها أقلامُها

«قال صاحبي: لو لم تكن في هذا البيت إلا هذه الموسيقي التي تأتي من الملائمة بين كلمة السيول والطلول لكان الفرزدق خليقا بأن يسجد له فكيف بهذا التشبيه الجميل!»[97].

فهذا ترديد عصري لبعض ملامح الإعجاب القديم حين يتلامس الذوقان القديم والعصري أو يتحدان في النظرة، وهي أيضا محاولة لتلمس الأسباب أو التعليل في أضيق نطاق. فهذه العبارات البسيطة تتناسب مع رأيه الذي أعلنه حول التنبيه على الجمال والشعور به دون التعمق في تحليله - فهذا كما يقول في حديثه عن إحدى قصائد أبي نواس: «إنها ذات معنى دقيق وإن في لفظها وقوافيها جمالا نشعر به ونميل إليه دون أن نستطيع تفسيره في سهولة ويسر»[98].

وكما قال: «وهل كان الشعر والفن إلا ليبهراك ويسحراك»[99].

وسنجد أن طه حسين يدور في فلك هذه العبارات التي يسعى من خلالها إلى جعل القارئ مشاركا له[100].

فهذا الأسلوب في تحليل النصوص إما هو أسلوب من لا يرى القيمة في البناء اللغوي الفني ولكنه يراها فيما يثيره من اللذة والمتعة لدى متلقيه حين يقرأه أو يستمع إلى إنشاده.. فهو لا يعول كثيرا على (الصناعة الفنية)

للشعر ولكنه يعول على هذا الإحساس بالمتعة واللذة [101].

فهـذا التحليل للشـعر الجاهلي يقدم لنا نموذجـا للمنهج القائم على التذوق والإحسـاس بلذة هذا الشـعر وانسـجامه مع الذوق الحديث إذا استطاع النفاذ إليه، وهذا ما فعله طه حسين.

وهـو وإن غلبت عليه الصفـة التأثيرية فإن هذا لم يمنع من بروز كثير مـن تيارات النقد الحديث في نقده لأنه يمثل الناقد العصري في شـمول نظرته، ولكن هذه التيارات عابرة وبسـيطة تحجبها صفة التذوق الغالبة، فهو دائما يقف من النص متلمسـا الجمال الفني المستمد كما يقول: «من هـذا الروح الخالد الذي يتردد في طبقات الإنسـانية كلها. فيحل في كل جيل منها بمقدار - وهو يتشكل في كل جيل بالشكل الذي يلائمه، ويتصور في كل بيئة بالصورة التي تناسبها» [102].



7

المعلقات ونظرات العصر الحديث

«تبقى المعلقات نصا مفتوحا غنيا تتجـذب إليـه عيون العصور المتعاقبة، فيقودها إلـى مغامـرة الرؤيـة في أغـوار يتلألأ فـي داخلها عمق الإبداع»

المؤلف

منهج جمالي أسطوري

كان الشـعر العربـي محـلا لتطبيق النظـرات الجديـدة في النقـد الحديث، ومثل الشـعر الجاهلي، والقصائد السبع بوجه أخص، الركن الحي لهذا التراث بما فيه من إبـداع موغل في الزمن وغموض، يتيح لأصحـاب هذه الاتجاهـات فرصة طيبة لتجريب وتطبيق نظراتهم الخاصة. وقـد كان أصحاب المذهب الجمالي الذين يعنون بالشـعر من حيث هو تركيب لغوي يحفه التفكير الأسـطوري من أكثر الناس اقترابـا من هذا الشـعر الـذي وفر لهم فرصة نادرة للتطبيق.

ويعنينا في هـذا المقام الوقوف أمام إحدى هذه المحاولات الرائدة التي مست بصـورة واضحة القصائد السـبع، فهي

نموذج جيد لما آلت إليه تفسيرات وشروح هذه القصائد المشهورة، حيث تتضح لنا تلك الإمكانية الضخمة الكامنة في هذه القصائد التي توالت عليها النظرات المختلفة عبر العصور، بحيث يمكن جعلها محورا أساسيا لبيان اتجاهات الدراسة الأدبية والنقد في كل عصر.

يمكن اعتبـــار الدكتور مصطفى ناصف أهم ممثل لهذا الاتجاه في مجال دراســـات النصوص القديمة، وبخاصة القصائد السبع، وقد تابع هذا الاتجاه متابعة دقيقة وتفصيلية ومثيرة في اســـتنتاجها في كتابين أساسيين هما «دراسة الأدب العربي» و«قراءة ثانية لشعرنا القديم».

اهتـــم في الكتاب الأول ببيان الخط النظري لفكرته الجمالية، وقد أقـــام تصوره على هدم النظـــرات النقدية المختلفـــة، فهاجم أصحاب النقد القديم وبـــين عجزهم عن مواجهة النص، وتنـــاول إلغاء التأثير الاجتماعي عازلا الأثر الفني عن بيئته وســـياقه الاجتماعي، يقول: «إن الســـياق الاجتماعي الخاص الذي يحفز الفنان إلى العمل ربما لا يمثل شيئا بمعناه، لقد أدى السياق دوره حين بعث الفنان على التأمل، ولكنه كثيـــرا ما يقف عند هذا الحد، فلا يمكن بســـهولة أن يربط بينه وبين العمل الأدبي، العمل الأدبي يشب عن طوق السياق الاجتماعي الخاص، ويعلو عليه، وينفك عن إســـاره» (1)، وينادي بإســـقاط فكرة الغرض من حســـابنا (2). وكما عزله عن بيئته سعى إلى عزله عن ذات منشئه، فهو يرى أن العمل الفني يبعد عن شخصية صاحبه (3)، وأنه يتحرك حركة ذاتيـــة خاصة به، لا حـــركـــة تابعـــة لذات صاحبه (4)، يقول: «لقد آن أن نحـــرر النـــص الأدبي من نفس صاحبه وألا نهتـــم بكثيـــر من أخباره التـــي تغـــذي شـــوقـنا وتطلعنا إلى حيـــاة غيرنا مـــن الناس والممتازين منهم خاصة» (5).

ويصل إلـــى جوهر فكرته التي جعلها عنوانـــا للفصل «التحليل اللغوي الاستاطيقي» والذي يؤكد فيه أن القصيدة ليست تعبيرا ولكنها بنية لغوية، واللغة - على رأي كاســـير (6) - رمز لا تعبير، والرمز مجرد تسجيل لشيءٍ ما في خارجه، واللغة تستوعب الاتجاه الذاتي والموضوعي الخارجي في كلٍ أكبر منهما، ومن هذه النقطة يبدأ في تفهم اســـتقلال القصيدة والاهتمام

بالنشـــاط اللغوي فيها [7]. ومبدأ النشـــاط اللغوي يعني أننا دائما بصدد طـــرق مختلفة لإثراء المعنى بحيث يصعب قياســـه علـــى الخطة والتدبير المنظم أو الغاية الموسومة [8].

وهـــو يثير قضايا كثيرة متشـــعبة الأطراف يصعب حصرها في حيز ضيق ولكن أمثلته التطبيقية تكشف طريقة تصوره وهدفه، وهذه الأمثلة كانت البذرة الأولـــى التي حملـــت جوهر فكرته عن بعض أبيات القصائد الســـبع التي راح يحللها في ضوء هذا المنهج في كتابه التطبيقي «قراءة ثانية لشعرنا القديم».

ويصل به المطاف إلى القول إننا نســـتطيع تفســـير الشـــعر تفسيرات مختلفـــة وفق مطلـــب كل جيل، وأن الخبرة الإســـتاطيقية تقوم على عبور المسافة التي تفصلنا عن الشعراء القدماء ليتحول الشعر إلى شيء لا زمني ويلغـــي فاعلية معاصـــري العمل الفني [9]. ومن ثم «فـــإن العمل الفني لا وجود له بمعزل عما يعنيه لي ولك، ولمن يأتي بعدنا، فلا وجه إذن لاعتبار أن التفسير المشروع للعمل الأدبي هو التفسير الذي يمكن أن يخطر للرواة واللغويين النقاد والشرّاح المتقدمين [10].

ويســـعى إلى تأكيد دور الأسطورة في الشـــعر العربي، وأنه إذا كان لا بد من أن يقرن الشـــعر العربي بأشـــياء فلتكن الأســـاطير وسائر الفنون والاعتقـــادات الدينيـــة، والتمثـــل الأخلاقي. فـــكل هـــذه العناصر تؤلف مجالا متشـــعبا متفاعلا. وربما تكون أمور السياســـة والاقتصاد والعادات الاجتماعية نفسها بحيث لا تتميز من طابع أسطوري [11].

وهذه الفكرة هي التي ســـتكون أساسا لتحليله للقصائد القديمة، فهو نحا نحو التحليـــل الذي هو «موقف ينطوي على رؤية الكثير، واســـتيعاب العناصر الغريبة برحابة أشمل وأعمق» [12]. ويحرص على القول إن المتعة التي تصاحب الشعور بقدر من الكمال هي الخطوة الأولى التي يبدأ منها الفهم والتحليل [13].

وفي الفصل الخاص بـ «البحث عن وحدة الشعر» يعرض لفكرة تقسيم الشعر العربي إلى موضوعات والتي يراها لا تقوم على تمييز حقيقي، منبها إلى تداخلها في القصيدة ومشيرا إلى أنه «من أهم ما ينبغي على الباحث الحديث أن يتبين بطريقة عملية وحدة الشـــعر وفســـاد فكرة الموضوعات، ووجود أفكار واتجاهات أعمق وأكثر أصالة» [14].

ويتخـــذ من الشـــعر الجاهلي محلا لإثبـــات فكرتـــه، فالطلل هو رمز للماضـــي، وهذا البكاء أخذ «شـــكل الطقوس الجماعيـــة»، وأصبح العقل العربي في العصر الجاهلي مشغولا بمشكلة الموت الذي يتجسد في الطلل [15]، أما الناقة، كما تمثلت في ناقة طرفة، فإنها «الرمز الثاني للحياة التي يعبث بها الموت»، وهي «رمز للإنسان الفاني ورمز الدهر الباقي معا» [16]. أما الفرس فرمز للصبا ودواعيه وهو الشباب الذي يتهادى، هو هذا البطل الذي يوشـــك أن يسقط سقطة مدوية من خلال قواه ومزاياه المفرطة، أما المطر فقد اقترن بالحياة حين الدعوة إلى الســـقيا ومرادف لهزيمة الموت، هو القـــوة الغريبة المجهولة التي تأتي على حياة الإنســـان [17]. وعلى هذا المنوال يمضي تفسيره لكثير من جوانب القصيدة العربية [18].

هذه هي أهم الأفكار ومحاورها الأساسية التي طرحت في كتاب «دراســـة الأدب العربي»، وقد حاول أن يدلـــل على رأيه بضرب عدد مـــن الأمثلة لكل جزئيات بحثه، مناقشـــا قضايا متعددة في الشـــعر الجاهلـــي، مطبقا نظرتـــه الجمالية على هـــذه القصائد الرائعة من الشعر الجاهلي.

وقـــد جاء كتابه الثاني «قراءة ثانية لشـــعرنا القـــديم» مؤكدا لنظراته الســـابقة من الوجهة التطبيقية، وقد كانت بذور هذه التطبيقات كامنة في أمثلته السابقة أعادها بإســـهاب ووضوح مع بعض التغيرات التي أضافها إلى تفسيراته الأولى.

ومع أنه جعل كتابه هذا خالصا للتطبيق المباشـــر على الشعر بعيدا عن الجـــدل النظري الذي وفَّاه حقه في كتابه الســـابق فـــإن هذا لم يحل دون أن يقدم له بمقدمة نظرية تكلم فيها عن «الإحســـاس بالذات»، ناقش فيها اتجاه مدرسة الديوان - والعقاد بوجه خاص - واعتدادها بالذات الفردية. وتكمـــن أهمية هـــذا الفصل النظري في أنه محاولة من المؤلف لإســـقاط الـــذات الفردية لينفذ منها بعد ذلك في تطبيقاته إلى اللاشـــعور الجمعي الذي راح يفســـر على أساســـه رموز الشـــعر الجاهلي، وهذا ما يكشـــفه حينما يبدأ تحليله للمقدمة الطللية التي يجعل من مطلعي قصيدتي زهير ولبيد مدخلا لها، فبعد أن ينفي أن يكون الشـــعر الجاهلي انعكاسا لفكرة

البداوة والصحراء بما توحيه من سطحية وعدم تعمق الأشياء يؤكد أن الوقوف على الأطلال ظاهرة اجتماعية وليست فردية، فنحن بإزاء ضرب من الطقوس أو الشعائر التي يؤديها المجتمع صادرة عن عقل جمعي، فمرامي الشعر الجاهلي فوق ذوات الشعراء. وفن الأطلال ينبع من الالتزام الاجتماعي الذي يأتيه من ارتباط غامض بحاجة المجتمع العليا، لذلك فالأطلال، والشعر الجاهلي كله يثير التأمل في معنى الانتماء وسلطان اللاشعور الجمعي [19].

ولما كان الشاعر محكوما بهذا فإنه في حديثه عنه يستوعب أماكن كثيرة من الجزيرة، وهو موكول من المجتمع بالاحتفال المستمر ببعث الماضي الحي في ذهن المجتمع، فالوشم صورة متجددة، وهذه الإشارة إلى الحياة في هذه الأطلال من حب وآرام وكتابة متجددة كلها تشير إلى هذه الجدة [20]. أما حلم المستقبل فيبدأ من الإحساس بالماضي، ونقطة الانطلاق هي إعادة النظر في مفهوم الماضي، ولا يثري مفهوم الحياة إلا إذا بدأ من نقطة قديمة، وكلما كانت عريقة أعان ذلك على فكرة البعث [21]، فالطلل رمز الزمن الذي يتسم - على الرغم مما يشوبه من قسوة الماضي والانفلات - بالإيجابية الواضحة [22].

ومن هذا الماضي تنبثق الحياة، وهذا هو الانتقال إلى الظعن الذي هو جزء من تأويل فكرة الطلل، وما يراه الشاعر أطلالا يصبح بعد قليل ظعائن تمشي وتتحرك وتلم بمواضع معينة، فهي الحياة الجديدة التي ولدت من الطلل الذي هو أشبه ما يكون بفكرة الأم الولود التي ينبثق عنها أبناء كثيرون. فهذه الظعائن التي تتشكل بعدة أشكال هي «الروح التي لا تسكن ولا يحتويها الطلل، وإن كانت عنه صدرت هذه الروح التي تمثل أعلى ما يمكن أن يصدر عن فكرة البعث» [23]. أما الربط بين الهودج والسفن في البحر فلأن البحر يتعلق بفكرة الرحلة البعيدة، فالسفينة ترمز إلى تحول خطير في الشخصية، والتحول ملائم لفكرة الروح العظيمة، فالروح العظيمة روح مهاجرة أو مرتحلة، وركوب البحر أهم العلامات وأوضحها على الرغبة الكامنة في النمو [24]، أما ارتباط الظعائن بالنخيل فإنما يعني أن هذه أصبحت مرادفة لفكرة البشرى والنبوءة الطيبة [25].

ولكــن هذه الرؤى لا تخلو من الضباب الذي يرمز إليه هذا الســراب المصاحــب لها. أما الثياب المنقوشــة فهي الحجب التي تحول دون التطلع إلى الظعائن التي أصبحت «أقرب إلى الأسرار التي تتجاذب العين والعقل» [26]. ومناوشة الطير له تجسيد للمخاوف والوساوس، فالرغبة التي تمثلها الظعائــن تعترضها عقبات، ولكن من جهة أخرى يشــير إلى أن الشــاعر ليــس راضيا تماما عن تلــك الظعائن التي تمثل فكرة الحياة الواقعية في الجزيرة. إن إرادة التغيير النفســي تناوشــه بين وقــت وآخر كما تناوش الطير الظعائن [27].

إن حلم المســتقبل يوصلنا إلى الفصــل المعنون بعنوان «البطل» الذي نهض الفرس فيــه، ومثاله الأعلى هذا البطل مكثفا حواشــيه المختلفة، وهو يجعل وصف امرئ القيس للفرس مدخلا أساســيا لجميع الأوصاف التي اطردت عند الشــعراء فيما بعد. ففرس امرئ القيس أشبه بالجهد الذي يبذل لإنزال المطر والذي هو في الواقع جهد إنساني مبذول بحيث لا يقف الإنسان مكتوف اليدين أو مسلوب النشاط ينتظر المطر، والمتأمل يرى في هذا الفرس الغريب صورة أســطورية، فالطابع الأسطوري سمة غالبة على تفكير امرئ القيس. ومن ثم يعطي الفرس صفة أسطورية هي «قصة الفرس الذي يجاهد من أجل المطر» [28].

وعنــد الوصــول إلى هذه النتيجــة يبدأ في تقصي صفــات هذا الفرس ودلالاتها الرمزية في الشــعر الجاهلي، فهو رمــز لفكرة الخير أو هو مفهوم الخير في صورة فرس، «وكأنما الفرس مرســل «الغيث» الذي يتوقعه الشاعر الجاهلــي دون قنــوط» [29]. وهو مدلل ومذعور تســقط عليه الدماء «ولكن الدماء أشــبه بالطيب والحناء» [30]. وهو بجمالــه وإيثاره وغنائه «لا يعدو أن يكــون آخر الأمر قربانا لآلهة الدم، فالفرس هــو الكائن النبيل الذي قدر له أن يرضــي هذه «الآلهة» إذا جاز اســتعمال هذا اللفظ» [31]. وحينما يســيل الدم تقترب الخيل من منازل الآلهة وتضيء للناس الســبيل، والصلة بين الدم والضــوء، «تعني بعبارة أخرى تمثل حلم الولادة الجديدة التي يعتبر الخضاب جزءا من طقوســها»، وذكر الفرس أول درجة في ســلم الخروج من البشــرية المتهافتة إلى مكانة أسمى، «فهذا الذعر ضرب من الانجذاب الصوفي» [32].

وصفة الكرم آتية من هذا الفرس حين «يقدم ذات نفسه لا يبقي منها شيئا، فكان الفرس المثل الحقيقي للرجل الكريم الذي يبالي بشيء غامض في الحياة، وبالتالي يبدو الفرس كأنه نداء للمجتمع كله كي يؤدي رسالة هدى وإنقاذ، فالفرس في تصوير الشاعر لا يتطلب جزاء وإنما يؤدي هذه الرسالة حبا فيها وحبا في الآخرين» [33].

إذن «الفرس - ذلك الإنسان الكامل - صورة لما يتشبث به الشاعر أصلا في المستقبل ورغبة في قدر أتم من المناعة والحصانة. إن صورة الفرس هي صورة الرجل النبيل الذي ملأته العزة والثقة، فالشاعر يبحث عن مجموعة من المثل يجسدها بطرق مختلفة، فهذا الفرس «هو مجمع الثورة الكامنة في عقله، وفي هذه الحال يبدو الفرس كأنه ممتلىء برغبات باطنية، لذلك يأخذ صورة الرائد الذي يتقدم غيره من الناس» [34]، وهو فرس شاب «فالشباب والحياة الدافعة كانت هي الباعث الحقيقي على وصف الفرس. والشباب طاقة إبداعية واضحة فيما نسميه العدو» [35]. ومن صفات هذا الفرس الرمز الدال على البطل أنه مجادل يتولى إقناع الناس، ليصل في الختام إلى أن هذا الفرس أقرب إلى صورة المعلم العظيم الذي يمهد للناس الطريق [36].

وفي ضوء تفسيره الرمزي لتركيب القصيدة العربية وأجزائها تكتسب الناقة صفة الأمومة وهذه الأمومة، نزاعة إلى المثالية، فصورة الناقة صورة خيالية صنعها العقل والإبداع، وهي قادرة على كل شيء. تبدو كالعالم الثابت، فطريقة تخيلها تعطيها صورة كيان مستقر أسمى من عوارض التغيرات [37]. فإذا كانت في الفرس أبوة، وما يرتبط بالأبوة أو الرجولة من عنف وزحام [38]، فإن هذه الناقة أشبه الأشياء بالأمومة القوية، وهي أمومة صابرة قادرة راغبة - بطبعها - في استمرار للحياة [39].

ويسعى بعد ذلك إلى تأكيد هذا الغرض؛ فيدور حول هذا المفهوم الرمزي الرئيسي، أم حاملة في داخلها أكثر من وجه، فهي أشبه بالأم الكبرى التي تحتوي - في داخلها - كل ما عداها، ولكنها مفرقة النفس في أبنائنا وذريتها، فكان «الانتماء إلى الأم شاغلا مهما عند المجتمع الجاهلي، ذلك أن الأم هي المنبت الحقيقي لفكرة المحبة والرضا والسلام» [40].

وهـــذه النظرة تجعل فكرة الناقة الأم تتشـــعب، لذلك يحملها المعنى الأسطوري الذي سبق أن دخل الفرس فيه، فالناقة ليست وسيلة، ولكنها غاية، بل هي «مجمع كل شـــعور بالغايـــة الواضحة والغامضة. الناقة هي خالقة الأســـاطير التي أخرجت الشـــعر من الغناء الساذج إلى التصدى الملح لفكرة المشكلات» [41]. ومشكلات الإنسان في الجزيرة نفسية خلقية روحيـــة، ومن ثم «هذه الناقة العاملة مبدأ أرفع من الحس، وأكثر ســـموا من الإنسان» [42].

وحين يطمئن إلى استواء معنى الرمز عنده بالنسبة إلى الطلل والفرس والناقة، يبدأ في تفســـير المطر رمزيا فـــي فصل «الأرض الظامئة». حيث المطـــر عنده انبثاق روحي ســـبقته دعـــوات راهب عظيم، وهـــذا الانبثاق قيامة غير عادية أو هزة كبرى تنســـخ التجـــارب اليومية المألوفة. ويربط بـــين الراهب، و«كبير أناس في بجاد مزمـــل»، فالمطر «يبدأ بفكرة الراهب وينتهي إلى أن يجعل الراهب سيدا مدبرا لأمر قومه» [43].

وهذا المطر «كان في الوقت نفســـه أشـــبه ببحث وجداني صعب قاس، يحتاج إلى تضحيات وفداء وعذاب [44]، فعنترة مثلا في غزله لحبيبته «لا يتغزل في الإنســـان – وإنما يتشوق إلى استقبال بعض ماء المطر – ويتخيل ما يستطيعه هذا الماء الذي ينفح طبيعة هذه الحبيبة المثالية [45].

وهذا المطـــر نبأ عظيم تقدم الناقة كل نفســـها بحثا عنه، «فالفكرتان متوائمتـــان متزاوجتان، ومن الممكن أن يتأمل القـــارئ رحلة الناقة – على الدوام – حتى يســـقط المطر. وما أشبه الناقة بفكرة الطقوس أو الفرائض التي تعين على العلة بذلك المطر» [46].

ويصـــل بعد ذلـــك إلى المبدأ العظيم الذي تجســـده سُـــميّة في عينيه الحادرة:

بَكَرَتْ سُمَيَّة بكرة فتمتّعِ   وغدت غُدو مُفارِقٍ لم يربَعِ

وسمية هذه هي رمز لهذا المبدأ العظيم الغامض، فهي «تبدو – أحيانا – مبدأ يختلط الإنســـان برهة من الزمن، وأوشـــكت أن تكون مرادفة لهذه الهـــزة الكونية التي تنجب الحياة» [47] وهي، كما يتصورها الشـــاعر، جزء غائر في الوجود مترفع بشعر التسامي [48] وهي تتصل من قريب بما شغل

العقل العربي زمنا طويلا حين حاول التوفيق بين متناقضات القرب والبعد، أو لنقل إن جانب البعد ظل يفوق في عقول كثيرة جانب القرب والألف والاتصال، ومهما يكن فقد استطاع الحادرة أن يبحث عن مبدأ ينفذ في الحياة ولكنه يفارقها [49]. فالحادرة باحث عن مبدأ في الصحراء، تواق إلى فكرة الحج، باحث عن حقيقته. عن سمية [50].

تلك هي سمية كما تصورها الناقد في غابة رموزه، ومن ثم كان البحث عن المبدأ العظيم يستدعي الحديث عن «مشكلة المصير»، الفصل الذي أداره حول أبيات من قصيدة طرفة، وجعلها ناطقة بهذه المشكلة. فيقف عند هذا الوشم في أولها والذي «هو الجهد العقلي الخيالي للإنسان في سبيل الإبقاء على الطلل والتغلب عليه أيضا. فإذا استحالت مادة الحياة إلى وشم كان في هذا بكاء للحياة وإبقاء عليها [51]. وهذا تفسير آخر للطلل، فإذا كان - في وجه - حلما مشرقا فإن الحلم ذو أوجه متعددة، كما يقول فرويد [52]. فقصيدة طرفة صراع ضد هذا الطلل الشاخص، فهذه الهوادج تحولت إلى سفن وهذه السفن هي التصورات الأولى للهرب من فكرة الهدم التي ينطوي عليها الطلل. أخذ يواجه الطلل مدركا لأبعاد موقف صعب. وتمثل في هذا الصراع فكرة الرحلة في البحر. رحلة في أعماق النفس محفوفة بمخاطر كثيرة. والعقل ذلك الملاح، طورا يجور وطورا يهتدي [53].

ويُسخِّر مصطفى ناصف كل الجزئيات لتصب في مجرى هذا المفهوم ليكتسب الرمز عنده هذا المعنى المحدد المتميز، الظبي الذي هو الإنسان الذي يريد العودة إلى طبيعة دافئة أم. «هذا هو حلم الشاعر الذي يواجه الطلل.. الإنسان أقرب إلى الشجر والشمس منه إلى الطلل. هذا ما يتمناه عقل طرفة» [54].

والناقة هي الأسلوب الثاني في مواجهة الطلل، فهي أسلوب تعويذة للحياة وتجسيد للحركة المستمرة. «والناقة أو الإنسان يريد أن يطأ كل مكان حتى يتأكد من سلامة الأرض وبقائها وصلاحها» [55]. وهذه الناقة وتفاصيل أجزائها المتشابكة تصب في هذا الرمز الذي نظر إلى القصيدة من خلاله، ويجد في اضطراب موقف طرفة إزاء هذه الناقة

الرمز دلالة على أنه مـوزع بين فكرة الكفر وفكرة الإيمان [56]. فتفكير طرفة هو تفكير شاعر شاب «يريد أن يتكشف فكرة المصير التي تطرق وجدان الشعوب» [57].

ويختم كتابه بفصل عن «الحاجة إلى الخوف» يديره حول دالية النابغة، وهذه الحاجة لا تعني أن النابغة أشعر الشعراء إذا رهب، كما تدعي المقولة المشـهورة ولكنها حاجة إلى الخوف في ذلك المسـتوى الرمزي الذي يحاول الباحث أن يفسـر به هذه القصائد الجاهليات، فالتحية في مطلع القصيدة إنما هي «تحية رائعة لخلو المكان، وخلو النفس وعزلة الإنسان، ووقوفه على مبعدة». وهذه الخلوة الموحشة تؤدي إلى تنبيه الذات حيث يشعر الشاعر بأنه في أعلى درجات الوعي والإحساس بمشقة الوجود [58]، وليس لهذا المجتمع الذي دب فيه الخراب إلا صوت الشاعر الذي راح يؤذن فيه.. وحب الوحشة والانفراد إنما يصدر فيما يظهر من الإحساس بالشر أو الخوف مما يسمى الدهر، فالشـاعر يفصح عن مخاوف الجماعة العربية قبل الإسلام، فحياة المجتمع العربي معرضة للشر، لذلك، فتلك الآمال والـرؤى الطيبـة لا تعيش وحدهـا، فهناك دائما جدل وصراع بـين بواعث التقدم وبواعث القهر [59]. وليـس الصياد إلا إرادة التقهقـر التي تناوئ بواعث التقدم في المجتمع فهو شخصية قريبة من روح الشيطان [60].

أمـا مدح النابغة واعتـذاره في هذه القصيدة فإنه يفسـره من خلال إكسـاب شـخصية النعمان أبعادا رمزية، فهـو أقرب إلـى الواقع الثائر المضطـرب الذي لا سـبيل إلى تهذيبه إلا بمنح الإبـل التي تهذب من روح الشـر التي تملأ نفس النعمان في هذه القصيـدة [61]. ومن المقارنة بين سـليمان والنعمان يصل في تحليله إلى أن الجن جزء من طبيعة النعمان، وكما قيد سـليمان الحكيم الجان قيد النعمان الإنسـان. فهو رمز للملك الذي ظاهره الرحمة والعطاء، فذلك الأسد الذي يخمد صوت الإنسان هو ذلك الشيطان الذي كان منذ قليل صيادا [62].

فهذه القصيـدة دعوة إلى التحذير من صـورة النعمان والعدوان على فكرة الإنسـان ومن «اللبس بين فكرة الفضيلة وطبائع الشيطان. حذار من عالم لا يعرف الخوف أو لا يرى للخوف مكانا في نظام الحياة» [63].

هذه الخطوط الرئيسية لجهود الدكتور مصطفى ناصف في تفسيره الجمالي للشعر الجاهلي، وقد حاولت جهدي - على الرغم من طبيعة الموضوع الغائمة - تبين أهم ملامح تفسيراته جاعلا كلماته تنطق بما يريد.

ونحن في هذه الصفحات اليسيرة يهُمنا فقط أن نقدم نموذجا لما آلت إليه تفسيرات القصائد السبع، وما ألحق بها، في عصرنا الحديث. أما الاستطراد في مناقشتها مناقشة نظرية وتطبيقية فتحتاج إلى بحوث مستقلة مطولة تستقصي كل جزئية بعد مناقشة جوهر الفكرة التي اعتمد عليها.

إن النظرة الجمالية تحمل في داخلها ثراء طيبا يفتح أبوابا جديدة لفهم الشعر وإدراك أبعاده الغائرة في الأعماق. ولكنها - أيضا - تسلك سلوكا مسرفا في الخيال، فالذي قرأناه للدكتور ناصف يأخذ من النص منطلقا إلى أفكار عامة غائمة يمكن أن يستخدمها كل باحث ذي خيال خصب ويبقى بعد ذلك الأصل الفني غير مدركين خصوصيته وتميزه، فكل عمل فني يملك عدة احتمالات مقبولة، ولكن تحول هذه الاحتمالات إلى تفسير ثابت لا بد من أن يكون منطلقها خصوصية النص.

وهذا الانطلاق في الخيال الذي سار فيه المؤلف جاء من كونه أعفى نفسه من معطيات الواقع الملازم لهذه النصوص، فحينما أسقط من حسابه تأثير البيئة في الفن وأثرها في الشاعر، وفصلها عن ذات منشئه جعله فاقدا للهوية وحرمنا من الأساس الأول الذي يفتح لنا مغاليق الفن. إن الفن حقا معبر عن حاجات المجتمع العليا، ولكن من قال إن هذه منفصلة عن حاجاته العادية - بل إن هذه هي نفسها التي تتبلور في مطالب كلية يصهرها الفنان ويقدمها في هذا البناء الفني المتميز.

ومن الصعب قبول قوله بأن مرامي الشعر فوق ذوات الشعراء، لا لشيء إلا لذلك الشعور بالارتباط الغامض بحاجات المجتمع العليا (64). وكيف - مثلا - ينتفي ارتباط الشاعر بمكان معين ليكون معنيا بكل

مكان لا بمكان معين [65]، فهذا تعسف وخروج عن منطق الشعر ذاته. إنه قد يعنيه كل مكان ولكن من خلال المكان المعين الذي ينطلق منه إلى اللامكان، ومن لا يتصل بمكان محدد سيصعب عليه إدراك المكان الكلي، فطبيعة المكان الخاص هي التي توحي لنا بجوهر فكرة أن كل شاعر يسعى إلى الحقيقة، بل كل إنسان مرهف فيه جرثومة الفكر تشغله مشكلة المصير، ولكن ليس كل قول هو معاناة مباشرة لهذه الفكرة، فمعاناة المصير ليست مرتبطة في كل وقت بالتجريد الغائم غير المحدد، إنما الحقيقة المباشرة إذا استوى منطقها التاريخي والنفسي يمكنها أن تنقلنا إلى التجريد ولكن بشكل أقرب إلى منطوق النص، وهذا أدعى إلى التنوع وأقرب إلى منطق الفن.

ونحن إذا تابعنا الدكتور ناصف فيما يذهب إليه فإننا سنقع في أحد أمرين خطيرين، أولهما: أن النص الفني سيكون فقط نقطة بداية أو تعلة يبدأ بها الباحث ليسبح بعد ذلك في خياله كما يشاء. لقد سعدنا بخيال الكاتب، ولكننا لم نفهم خصوصية شاعر القصيدة التي تحدث عنها. إن فكرة ما قد تكون غالبة على فنان طوال عمره، ونحن نقدر سمو هذه الفكرة، ولكننا أيضا معنيون بالكيفية التي صاغ كل قصيدة وكل موقف من خلالها، وهذا يقتضي منا عدة دراسات نفاها الكاتب وحط منها مع أنها مدخل مهم لدراسة هذه الكيفية، وليست هي مرادة بذاتها، وانطلاق خيال الكاتب لا يعفيه من جهد حقيقي مقنع، اعتمادا على مقولة عامة من أن الشاعر تشغله قضية الحياة وخاضع للاشعور الجمعي ومنها نستسلم لسياحات الخيال الجمالي.

والأمر الآخر الخطير معاكس للسابق، فقد تتشكل من هذه الدراسات مفاهيم جامدة تتحول إلى أشكال وقوالب باردة تسكب على كل عمل فني فتصبغه بلونها فيخضع الكُتَّاب الذين لا يملكون خيال الدكتور ناصف لهذه الرموز العامة التي يحتملها كل عمل فني، وتتحول أغراض القصائد إلى قوالب لها دلالات ثابتة ورموز واحدة لا تتغير من شاعر إلى آخر، ومن قصيدة إلى أخرى [66].

والكاتب في جريه وراء تحقيق فروضه التي افترضها ليؤكد بها الوحدة الشاملة، قطع أوصال القصائد باختياره أجزاء متفرقة، وهذا الأسلوب في التفسير والجري وراء الرمز جعله يلتقط ما يراه متلائما مع فكرته، فللجزء سلطان على الكل وهذا من شأنه «أن يجعل للكلمة الواحدة في البيت، وللبيت في القصيدة، وللقصيدة في ديوان، سلطانا على سائر أجزاء العمل الفني ومقوماته، كما جعل مضمون هذه «الجزئيات» وحده مصدر الإدراك الإستاطيقي للقصيدة برمتها» [67]، فها هو يفسر بيت طرفة [68]:

ندامايَ بيض كالنجوم وقينة   تروحُ علينا بينَ بُرْدٍ ومُجسَدِ

فلا يرى من هذا البيت أن طرفة كان نديما للنجوم ذاتها ويتناسى تكملة البيت «وقينة.. تروح...»، وسياقه ضمن أبيات متتالية، ويتركه ليختار بيتا آخر:

وتقصيريومِ الدَّجنِ والدَّجنُ مُعْجبٌ   ببهكنةٍ تحتَ الطِّرافِ المعمَّدِ

فلا يرى فيه إلا أن الغيم والطراف حواجز تعوق التطلع إلى النجوم، وهكذا [69]. إن تشقيقات القول ممكنة، ولكنها عندما تفتقر إلى الدليل المعقول المتناسب مع طبيعة الفن تظل واقفة عند حدود الإعجاب بخيال الكاتب لا النص الفني ذاته.. وهذه الطريقة واضحة في اختياراته المتعددة، وإن حاول إدارتها حول بعض المقاطع الكاملة والمتقاربة في القصائد المختلفة، فهو يحاول دائما إثبات تصوراته بعيدا عن نسج القصيدة الخاص والمتميز ضمن احتمالات عسير قبولها، فكيف - مثلا - تتحول حبيبة عنترة عبلة التي مثلت محورا أساسيا يطل في قصيدته إلى رمز للتشوق إلى المطر، وأنه لا يتغزل في الإنسان، بل يتشوق إلى استقبال بعض ماء المطر [70]، لا لشيء إلا لأنه يزعم «أن الشاعر الجاهلي يرى علو الإنسان رهينا بصلته بأشياء غير الإنسان، ومن أهمها المطر والناقة» [71]. بل إن الأقرب إلى روح القصيدة ونبض كلماتها ومسوغاتها التاريخية والبيئية أن نقول إن عنترة يتشوق إلى الإنسان تشوقا جما تكشفه هذه الروح الشفافة، حتى في أشد حالات

قســـوتها. وهذا التشوق ينسجم مع خط الحياة التي نعرفها عن عنترة، إن عبلة الإنســـانة قد تتحول إلى رمز يجســـد كل همـــوم عنترة، آماله وآلامه، ومن ثم يشـــمل حاجـــات المجتمع العليا، ولكننـــا نبدأ من عبلة الإنســـانة - الموضوع أولا؛ ففيها يتحقق انسجامه مع الحياة، ومنها إلى عبلـــة الآمال والأحلام حيث تتصفى الصورة وتميل إلى التجريد بعد أن تتبع من خط الحياة الأولى.

ونجده يفســـر معنى الأبيات قسرا واضحا بعد أن يجردها من سياقها، تحقيقا لما افترضه من أفكار، يقول عن هذين البيتين من معلقة طرفة:

أَحلتُ عليها بالقَطيع فأجْذَمَتْ وقد خَبَّ آل الأمعَزِ المتوقّدِ

فذالتْ كما ذالت وليدةُ مَجْلسٍ تُرِي ربَّها أذيالَ سَحلٍ ممدَّدِ

إن طرفة يواجه الصنم العالي المقام - أي الناقة - وهذا معناه أنه ممزق القلب وضال، وهذه الناقة هي الحقيقة المرة من أن الإنسان يرقص إرضاء لكائن ســـواه، فالإنسان هنا لا ينعم بالشعور بالحرية، وكل ما يستطيعه هو أن يرقص رقصة الموت هذه [72].

إذن نحـــن أمام التمزق والآلام التي تجســـدها رقصة الموت هذه. ولكن إلى أي حد تشـــيع هذه الأبيات هذا المعنى وهي في الســـياق، فقد سبقها قوله المجلجل القوي الذي يدل على الثبات يقول:

إذا القومُ قالوا: من فتى؟ خِلْتُ أنني عُنِيـــتُ فلـم أكسَلْ، ولم أتبلَّدِ

ولحقها مباشرة قوله:

ولســـتُ بحـــلاَّل التِّـلاعِ مَخَـافـــة ولكن متى يسترفِدِ القومُ أرفِدِ

إن الكاتب قد يلقى مشـــقة بالغة لانتـــزاع قوة وثبات هذا البناء اللغوي الذي يعتد به في نظرته التفسيرية القائمة على الفهم اللغوي الإستاطيقي، فهذا ليس بيتا أو بيتين، ولكنها أبيات متتالية تشيع هذه القوة وهذا الثبات، أما حيرة طرفة فلها موقعها في القصيدة. ومن الســـهل إقامة التفسيرات علـــى المقولات العامة، ولكن هـــذا يعني تضحية مباشـــرة بدلالة الألفاظ ومعناها، ومن الممكن خلق تفسير آخر يلتقط كلمة من هنا وكلمة من هناك لتأكيد ما يراه.

ونقطة أخرى نراها جديرة بالوقوف، هي اعتماد أسلوبه على فكرة الأسطورة كما نلاحظ في الأدب اليوناني والأوروبي الحديث، ولن ندخل في جدل حول طبيعة العقلية التي تسود حضارة ما وحدودها التاريخية والتشكيل الروحي لها، ولكننا سنشير إلى طرف بسيط من القضية، ونعني به حدود الأسطورة ووجودها تاريخيا، فالأساطير اليونانية معروفة ومتوارثة لها قصصها الموافقة لها والتي تقدم دلالتها الأولية التي تشكل مفتاحا أساسيا لكل تفسير خارج حدود اللفظ، فليس هناك مثلا خلاف من أن «بروميثيوس» هو عملاق أو إله من آلهة النار وهبها للبشر على الرغم من كبير الآلهة «زيوس» الذي قيده إلى جبل حرره منها «هيراكليس» [73].

فهذه الفكرة جوهرها ثابت معروف ومتوارث، وهذه النار قد تكون نار المعرفة المقدسة، وبعد ذلك يستلهم كل مؤلف هذا الأساس وفق الفكرة التي يشيعها فيه معتمدا على أساسين مهمين: الأساس الأسطوري والنظرة الفنية الخاصة [74].

وهكذا يكون الباحث غير متعسف، أو يبتكر من عنده مفهوما معينا للأسطورة إلا من واقعها التاريخي والنفسي المتوارث، لأنها صدى للنفس الكاتبة والمتلقية، أما في تراثنا العربي القديم فهذا غير متيسر فقد تكون الأسطورة موجودة، وهذا حق، ولكن ما هي؟ وما طبيعتها؟ وهذا الرمز إلى ماذا ينطلق؟ وإلى أين يتجه؟ وما هي نقطة المفتاح التي ننطلق منها ليقول اجتهادنا إن هذا الرمز أو ذاك يعني أو يومئ إلى هذا أو ذاك؟ أسئلة من الصعب الإجابة عنها.

إن الأساطير العربية القديمة لا تزال أخبارها غامضة وغير واضحة، وقبل الدخول في التفسير الرمزي علينا أولا أن ندرك طبيعة هذه الأساطير ونحددها وهذا ما لا نستطيعه الآن، إننا لا نزال نجهل تطور الألفاظ القريبة من حيث هي ألفاظ واستعمالاتها تاريخيا فكيف لنا بالأساطير!

إن الأساطير العربية تدور في عدة محاور فهناك الأساطير المرتبطة بديانات الجاهليين، وهي تقف عند حد تسجيل الطقوس القولية التي تصاحب الطقوس الدينية العملية. وهناك نوع ثان من الأساطير هي التي

تقوم بالتعليل والتي «يحاول بها الجاهليون تفسير الظواهر الغامضة في الحياة من حولهم، ســـواء أكانت هذه الظواهر طبيعية أم إنســـانية» [75]. وهنـــاك الأســـاطير الرمزية وهي تمثل المرحلة التي نمت فيها أســـاطير الطقوس والتعليل. وهذه الأســـاطير ترد في شـــكل حكايات منتزعة من عالم الحيوان.

والنوع الرابع والأخير هو الأسطورة التاريخية التي تتمثل في حروب الجاهلية وأيام العرب حين تســـتحيل فيها أحداث التاريخ إلى حكايات أســـطورية. وهـذه الأنواع الأربعة - باســـتثناء النـــوع الأخير- لم تصل إلينا [76]. ومن ثم فنحن لا نعرف منها أي شـــيء، فعلى أي أساس نقيم تصورنا للأسطورة في الشعر الجاهلي؟ إننا لا نملك خلق الأسطورة إنما لنا اكتشافها ثم نفسرها التفسير الأولي، وبعد ذلك نتبين استخداماتها. ومن ثم كيف نســـتطيع أن نقول إن الفرس رمز للشـــباب والاندفاع وراء الظعائن؟ من يعطينا حق صناعة الأســـطورة وتطبيقها على أدب أناس عاشوا قبل ألف سنة ونرفض أن ندرس بيئتهم ونقلل من أهمية الأخبار الواردة بشأنهم.

من حق الباحث أن يذهب هذا المذهب إذا اســـتطعنا أو كشـــف البحث لنا الدلالة الرمزية لهذه الحيوانات أو بعضها، ومن ثم ننطلق إلى التفسير كما نشـــاء، وإلا فمثلنا كمثل من يقرأ لغة لا يعرف معنى مفرداتها ويحاول أن يوجد معاني خاصة من ابتكاره، نحن في حاجة إلى حجر رشيد جديد يفســـر لنا الأســـاطير - إن وجدت - ومنها ســـندخل بوابـــة الرمز دخولا مشروعا، وبعدها تكون الدراسة الفنية والجمالية.

***

كتب مصطفى ناصف كتابه هذا اســـتمرارا لنظرته الجمالية منذ كتابه «الصورة الفنية في الشـــعر العربي»، واستمر مدافعا عنها شبه وحيد في مرحلة ســـيادة فكرة المضامين الواقعية، التي بدأ الانفكاك عنها مع مطالع السبعينيات، لتأتي هجمات الدراســـات الشكلانية المختلفة، وكان الفيض الأول متمثلا في التناول الأســـطوري الذي ســـاد الموقف أولا، وصولا إلى البنيوية وما تفرع منها.

وســتبقى الملاحظات التي سقناها بالنسبة إلى مصطفى ناصف باقية ماثلة أمام التابعين من أصحاب المنهج الأسطوري الذي لعب في خيال الفكرة المسبقة والدخول بمنطلقات الخيال الأسطوري، فليس كل من تبنى منهجا واستغرق فيه يعني أن ما أراده ماثل قائم، فالاقتراب من المنهج الأسطوري مفيد في حدود فهم أساســي هو أننا نتعامل مع نص شــعري، صادر عن شــخص محدد، محكوم بثقافته وإمكانات لغته. وللغــة ثقافتها وتاريخها الخاص، فانتماء اللغة إلى ثقافة معينة، هي العربية هنا، يستدعي تحديد سمات هذه اللغة وثقافتها، فعندما ننظر إلى اللغة اليونانية نجدها متخمة بالبعد الأسطوري، الذي حافظت عليه هذه الثقافة بوعي وإدراك وحضور شــبه يومي، ومن ثم يكون التناول الأسطوري حاضرا، أما الثقافة العربية الصحراوية فلها ثقافتها التي يجب أن تدرس من الداخل لاســتخلاص ما أبقــاه العقل الجمعي في ثنايا الثقافة العربية، أما وضع نظارة أســطورية عامة فقد تلون الشعر الجاهلي بلونها والاتجاه إلى إطلاق أحكام من مثل: الصــور المركزة والمتراكمة، عناصر البقــاء والفناء وما يتصل بها من صور الصيد والضــوء والمطر، والحمل والولادة ذات الأصــول الميثولوجية التي انبعث منها.

وإذا كان المنطلــق، هو اللاوعي الجمعي وما ترســب فيه من صور البدائيــة ونماذج عليا «التي تمثل تجارب الإنســان البدائي يعبر عنها بالأســاطير والأحلام والأديــان والتخيلات الفرديــة، وكذلك الأعمال الأدبية عند الإنســان المتحضر» [77]. فإن هذه الرواســب ليســت هي وحدها الصفة الغالبة في كل شــعر، ووجود بعضها يمثل ثيمات يمكن دراســتها ضمن الســياق العام من دون قســر النص كي يخضع لهذه الرؤية بحيث تصبح وحيدة، ومــن ثم تقــع أخطــاء أو تجــاوزات تفقد المحاولة جديتها.

ويمكن لتوضيح هذه النقطة أن نشــير إلى الدراسة الممتازة «شعرنا القديم والنقد الجديد» للدكتور وهب رومية [78]، ففيها مناقشة ممتازة لهذا الاتجاه، ويمكننا الإشارة إلى نقطتين عرضهما تبينان خلل التسرع، فحــين يقف عند تفســير د.إبراهيم عبد الرحمن يشــير إلى خطأ وقع

فيه وهو يتحدث عن الثور الوحشي في لوحة الصيد، مبينا أن المطاردة «محكومة في كل القصائد بنهاية محتومة هي قتل الكلاب ونجاة الثور قبل مغيب الشمس. وهذا الثور المنتصر ينفرد بنفسه تحت شجرة الأرطاة، يفكر في مصيره، ويتطهر بماء المطر بعد تلك المعركة الشرسة التي خاضها في مواجهة قوى الشر، وهو يجلس كأنه يصلي». ويعلق قائلا: من الواضح أن د. إبراهيم يجعل للمطر هاهنا وظيفة رمزية هي «تطهير» الثور مما علق به من آثار المعركة. قد يكون هذا التفسير صحيحا لو أن الأحداث تجري على النحو الذي صوره د.إبراهيم، لكن أحداث الحكاية - حكاية الثور الوحشي - كما يحتفظ بها ديوان الشعر الجاهلي تخالف هذا النحو مخالفة مطلقة، فالثور يخوض صراعه المرير ضد كلاب الصيد بعد فراغه من عدوان الطبيعة المتمثل في الليل العاصف الثقيل والريح الباردة والمطر والبرد، ولم يحدث قط في أي قصيدة جاهلية أن كان المطر بعد المعركة، بل هو دائما قبلها. وهذا يعني أن علينا أن نبحث عن تفسير رمزي آخر لفكرة «المطر» هاهنا. (ص: 76 و77)، وقد وضّح باقتدار التلفيق وعدم الفهم لأصول النقد الأسطوري، فانظرها في كتابه.

إن رد هذه الصور إلى ثيمات أسطورية دينية جاهلية يحتاج إلى جهد وتأن وحرفية عالية في البحث الأنثروبولوجي، وتأصيل سابق على النقد الأدبي، وهذا لم يحدث.

كما أن ردها إلى أصول دينية فقط فيه حد من تحرر الشعر من أي حواجز سابقة، فلغة الشاعر ورموزه ذات جدة دائمة، وتطلع مستمر إلى تجاوز النمط السائد.

* * *

المعلقات والعقل الجمعي

أخضع يوسف اليوسف المعلقات وقصائد جاهلية أخرى للدراسة النفسية في كتابيه: «مقالات في الشعر الجاهلي» (1975)، و«بحوث في المعلقات» (1978).

أسس تحليله للمعلقات على اعتبار أن الشعر الجاهلي نتاج للبدائية، وأن الحقبة الجاهلية تجسيد للبدائية العربية التي وصلتنا عنها نصوص مكتوبة، فالجاهلية، إذن، تكشف عن الأنسنة وبدايات الوعي المتحضر والمتجاوز للمرحلة الوحشية من مراحل التطور البشري بأشواط مديدة، وإن جل ما يبتغيه هو الكشف عن ردود فعل النفس البدائية، التي تحاول تخطي البربرية إلى الحضارة.

وإذا كان الإنسان يمارس نفي الطبيعة عبر التأثير فيها وإخضاعها، وهذه هي الحضارة، فإن البدائية تقدم الطاعة للطبيعة والانضواء تحت لوائها، ومن ثم فموجودات العالم الخارجي حاضرة دوما، بكل ثقلها، في روح الشاعر، وأن الشعر الجاهلي بتعامله مع الحيوانات يهبنا حق الظن بأن الشعر الجاهلي كان يحتوي على نصوص تعكس ظاهرة الطوطمية عند الجاهليين، ومن ثم فإن إرساء قواعد الأنثروبولوجيا العربية يستحيل من دون تحليل الشعر الجاهلي [79].

ولكي تستوي نظرته هذه يتكئ، أيضا، على مقولة اللاشعور الجمعي الموغل في القدم التي قال بها كارل يونغ، ولكن ليس كما يراها صاحبه يونغ من أن اللاشعور الجمعي اختزان للماضي البشري البدائي، وللتجارب البدائية الموروثة في تلافيف الدماغ، ولكن يفهم اللاشعور الجمعي بوصفه جملة حاجات وتطلعات الجماعة مستبطنة في تراثها الشعبي والرسمي، أي أنه يقدم الفهم النفسي - الاجتماعي. أي أنثروبولوجيا علمية تهتم بالتاريخي والاجتماعي بالدرجة الأولى [80].

وعندما يتناول معلقتي امرئ القيس وطرفة يسعى إلى تلخيص موقف الشاعرين في أنهما يرفضان القيم والتدجين الاجتماعي القاتل لحرية الغرائز ويطالبان بمجتمع ينزع نحو التحرر، إذ نواجه في معلقتيهما الروح في شبقيتها [81].

وفي معلقة امرئ القيس، يلحظ قسمين مترابطين: سلوك مضاد والثاني سلوك ناكص متراجع عن غرضه. ومن هذا الفهم يقرأ المعلقة ويحللها ابتغاء بسط منطوياتها التحتانية بسطا لا يمكن أن نكشف وحدة القصيدة إلا من خلاله والكشف عن وحدة المعلقة التي يشير إلى أنها أهم أغراض مقالته.

ويتفق مع القدماء في رؤيتهم أن في يوم دارة جلجل مناسبة للقصيدة وأن مضمون ذلك اليوم يتطابق مع فكرة حرية الإيروس (غريزة الحياة عبر العشق) وجعل الجنس غاية في ذاته [82]، وأن اختراق الحراسة أشبه باختراق للمجتمع وقواه القامعة. وفي هذا انتصار للأنا المقهور من خلال توكيده أمام الحيف النازل به. وتتقدم أطروحة حرية الإيروس فلسفة بديلة للردع المسلح، ففي البيت: «إذا ما بكى من خلفها ..»، اختزال النقيضين: رفض الزواج في الشعور وقبوله باللاشعور.

إن ما يحتج عليه امرؤ القيس في نصف معلقته الأول هو تنظيم الليبيدو بحيث لا يخدم العشق. ولكن يغدو الثاني (الإنسال) هو الأول، فإن العشق يتحول من شيء هو غاية ذاته إلى وسيلة لغاية تسمو عليه. ولهذا لم يكن مصادفة أن تكثر صور الحبلى والمرضع والمتزوجة في شعر امرئ القيس [83]. ويبدو تجسيده ورسمه للمرأة أقرب إلى المثال منه إلى الحقيقة، وفي هذا التصوير المادي قداسة يضفيها الوثنيون على المادة [84].

ويتوقف عند اللحظة الطللية في المعلقات، فيرى فيها مستودعا لمضمونات اللاشعور الجمعي التاريخاني، أو النفسي - الاجتماعي، ويرى أن في الرؤية الطللية أفضل انكشاف لعذابات الإنسان الجاهلي، ولصياغة واقعه وتجسد برهة التحول من الماضي إلى المستقبل، إذ هي تختزن الماضي نقيضا مباشرا للحاضر، وفي هذه البرهة الطللية ثلاث لحظات متجادلة هي: القمع الجنسي، الاندثار الحضاري، وقحل الطبيعة. وهي لحظات مستقطبة في لحظة واحدة هي: غريزة الموت والهدم القائمة في الأشياء (تاناتوس).

يستعرض هذه الثلاثية وأسبابها، فالقهر الجنسي يشبه قهر الطبيعة للحضارة. أما قحل الطبيعة فيتبدى في الطلل وهو مظهر من مظاهر الهدم الكوني وانتصار لتاناتوس على إيروس (*) في حلبة الصراع على الوجود، وغريزة الحياة أو البقاء. ويتحول الوقوف على الأطلال إلى وقوف غريزة الحياة، التي يمثلها الشاعر، في وجه غريزة الموت، التي يمثلها الجدب والكبت الجنسي معا. مقاومة إيروس ضد

(*) تاناتوس وإيروس Thanatos & Eros: ثنائية الموت والحياة، الخير والشر. فتاناتوس في الأساطير اليونانية هو تجسيد للموت: شخصية ثانوية يشار إليها ولكن نادرا ما تتمثل في شخص. أما إيروس فهو الإله البدائي للحب الجنسي والجمال، وكان يعبد كذلك باعتباره إله الخصوبة [المحررة].

عدوه تاناتوس، فالبرهة الطللية توليف للحظات الثلاث الســابقة ففي الموقــف الطللي ترجمــة لا شــعورية للرغبة في الخــلاص من ظرف حضــاري متهدم والتحول الى مرحلــة حضارية أرقى [85] كما يرى فيها أفضل ظاهرة تتكشف فيها الصلة الثلاثية بين الأنا = الشاعر، الآخر = المحبوبــة المحظورة، والطبيعة في علاقاتها بالمجتمع (ممثلة في الطلل الذي دمرته قوى الطبيعة) [86].

وعن طللية زهير بن أبي ســلمى يقول إنها ليســت تعبيرا عن حاجة فردية بل تعبير عن حاجات وحالات المجتمع كله، وأن اللاشــعور الجمعي كان يفــض محتــواه من خلالها وأنــه في الحقيقــة يتعامــل مع طــلل خيالي لا يقــوم إلا فــي أعمــاق الشــاعر، بالرغم من أنه شــاهد أطلالا شاخصة وعيانية [87].

أمــا الطلل عند النابغة فيشــدد على الزمانية أكثر من تشــديده على المكانية، وبذلك يزيــد الطلل كلية ويبعده، إلى حد كبير، عن الخصوصية والجزئية، على الرغم من نسبته إلى أماكن معروفة وإلى امرأة معروفة.

ويقدم النابغة في طلليته ضربا من التعارض مع القائم، وهذا التعارض يأتــي عبر تقديم الماضي الودي كبديل عن الزمن الحاضر، أي هو يعارض الزمــن بالزمن، ويــرى أن محمولات الزمن المنصرم ذات طبيعة جنســية، إذ هــو يعارض الخراب واليبوســة بالجنس الذي يتمتــع بالولادة كخلفية لــه، ولكنه جنس لــم يعد ماثلا، الأمر الذي من شــأنه أن يفقد معارضته فعاليتها، بل يجعلها معارضة ميتة [88].

ويرى في موقع آخر أن اللاشــعور يُخرج ما في معلقة النابغة من رعب باعتباره المحتوى التحتاني لهذه اللحظة الطللية و «أن اللاشــعور استطاع أن يخرج مكنوناته ومحتوياته عبر ألفاظ تبدو شــديدة التوالف مع سياقه. ويشــير إلى شــدة وعنف بعض الألفاظ: فعد، القتود، أجد، مقذوفة. كما أنها تشير إلى التوتر العصبي والتأزم الداخلي الذي يعيشه الشاعر» [89].

ويتناول الوحدات الأخرى، فيــرى في وصف الظعن، في معلقة زهير، شكلا آخر لتجليات اللاوعي الجمعي الجاهلي، فالظعينة ذات صلة بالرحيل وعدم الاســتقرار. بذلك تخفي وراءها الحاجة إلــى الانصياع الحضاري

المستقر. الموقف الظعني يحمل إيحاءات جنسية، ونزعة حضارية من جهة أخرى. تتأنث الأشياء والألفاظ الدالة عليها [90].

ويلفتــه في معلقة لبيد أن صور الإخصاب على أشــدها وأن الناقة والأتــان صورتان من صور الحيوية، أما البقرة الوحشــية التي افترس الوحــش ولدها، والتــي تعارك كلاب الصيد، فإنهــا صورة الحياة وقد افترسها القحل، وهي الروح الجاهلية المكافحة من أجل البقاء في بيئة شرســة تهدم كل ما لا يســعه الصمود. وربما كان في افتراس الوحش لولد البقرة إشــارة إلــى افتراس الارتحال للمحبوبة نــوار، أو افتراس تاناتوس لإيروس [91].

ويركز رؤيته في معلقة امرئ القيس على الصيد؛ فيرى فيه طريقا من طرق الســيطرة والإخضاع، أما ذبح المطية فتعبير عــن الإحباط والمهانة وقد اســتبدلت الآن بمطية تتخضب بدماء عذارى الحيوانات المتوحشــة، وتتم الســيطرة على الخــارج عبر الحصان إشــباعا تعويضيا لإحباطاتنا الخاصة ولحاجتنا إلى الســيطرة، فالمعلقة، في شطرها الأول، تضعنا في جو الإحباط ثم تنقض هذا لتفرض سيطرتها على الخارج [92].

يــرى أن في معلقة امــرئ القيس أربعة تقابلات أساســية: التقابل بــين الإرضــاخ والرضــوخ، والتقابــل بــين الألــم واللذة، والتقابل بين الســكون والحركة. والتقابل بين الجفاف والخصوبة، وبإيجاز الموت في مقابل الحياة [93].

بينما يتعارض في معلقة طرفة انفعالان: صغار الحياة وضخامة الموت، ومن ثم فطرفة ينطلق من: أنا أتلذذ إذن أنا موجود.

أمــا ناقتــه الخرافية فهي رد فعله الذاتي على مصادر اللاأمن ســواء أكانــت اجتماعية أم وجودية، فهــذه الناقة الخرافية أداة مقاومة وتحصن إزاء الموت والتحدي الاجتماعي، وإذ يجادل بين وصفه لها وافتخاره بنفسه، فإنه يوحد بينها وبين هويته [94].

لقد بذل يوسف اليوسف جهدا ملحوظا في دراسته هذه التي حفلت بملاحظات وانتباهــات تفصيلية تثري نظر الناظر إلى هذه القصائد الجاهلية، ولكن الاختلاف معه ينشأ من ذلك التعلق منهجيا بمعطيات

مجلوبة مفروضة على النص من خلال استعارة مناهج، تحتاج إلى جهد كبير للنظر أولا في نتائج من اقترب أو أشار إلى هذا المنهج، فقد سبقه إلى القول نفسه د. مصطفى ناصف في كتابه «قراءة ثانية لشعرنا القديم»، حين يشير إلى أن الأطلال في القصيدة الجاهلية «ليست من الشعور الفرديّ وإنما نحن بإزاء ضرب من الطقوس أو الشعائر التي يؤدّيها المجتمع أو تصدر عن عقل جماعي» (95). وقد ناقشنا مقولاته.

إن الباحث يوسف اليوسف مطالب أيضا بإثباته وطرح مبرراته لإبراز معطيات هذا العقل الجمعي بعيدا عن المقولات العامة. فالعقل الجمعي عند يونغ يتعامل مع تلك المراحل الموغلة في القدم والمثبتة في اللاشعور الجمعي وتمثل ردود الأفعال التي يشترك فيها الناس جميعا منذ أن وجد الإنسان، فنحن نحمل معنا تاريخ كل أجدادنا الأوائل من خلال التناقل الروحي، وثمة نماذج بدائية تمثل هذا اللاشعور الجمعي. ويحدد يونغ نماذج متشابهة موجودة عند جميع الشعوب تمتلك تصورات متشابهة.

إن البدائية أساسية في تشكيل النماذج، ولذلك نجد أن يوسف اليوسف يصنف العصر الجاهلي باعتباره مجتمعا بدائيا، وخياله بدائي! وأنه بداية تجاوز المرحلة الوحشية (96). لقد ذهب بعيدا، فالمجتمعات البدائية لها خصائصها، ولم يكن الباحث في حاجة إلى حشر الجاهليين في زاوية البدائية كي يطبق منهجه، الذي يفترض وجود النماذج البدائية في الإنسان مهما كانت درجة رقيه.

ونتساءل هنا: هل يبحث عن الأنماط البدائية أم أنه يصنف الشعر الجاهلي في حيز البدائية. أو أن هذا الشعر وحده يحتفظ بالبدائية من دون غيره من المعارف؟

إن ظاهرة الأسطورية محورية في أدب، وهامشية بل وخفية في أدب آخر، والشعر الجاهلي من هذه الآداب التي لا تبرز فيها الظاهرة الأسطورية بوضوح؛ فكيف يتم إخضاعه بهذه الجرأة والاندفاع من دون

تأسيس منهجي ومادة تطبيقية واضحة المعالم، مثلما نرى في الأدب اليوناني، باعتباره أدبا - الملحمة والمسرحية تحديدا - انحدر من أصول أسطورية دينية.

من الصعب التساهل باعتبار الأنماط والإشارات التي تتردد في الشعر الجاهلي هي أسطورية بدائية ثم نجعل الشعر نفسه بدائيا، أو يحتفظ وحده بالبدائية من دون غيره من وسائل التعبير.

ويؤكد نظرته بقوله: من أنه يفترض أن الشعر الجاهلي يمتلك كيفية نفسانية خاصة، يعكسها شعره وحده، وفي وسعنا، من ثم، التحدث عن علم نفس جاهلي، أو بدائي بوجه عام. إنها قفزة كبيرة تحتاج إلى متكأ قوي، لا تساعده بعض الأمثلة التي قدمها على تأكيد أو الإقناع بما ذهب إليه، فمن الصعب الذهاب معه إلى إسباغ القداسة على المرأة خاصة عند امرئ القيس حين يرى أن الحياة كانت تتلخص لدى البدائيين في عنصرين: المرأة والماء، فمنهما تتوالد الكائنات الحية، فأسبغ عليهما الشاعر بطريقة لاشعورية تماما قداسة نورانية [97]، إذا كانت صورة المرأة الحسية المادية البحتة إلى حد التجاوز والخروج أصبحت ذات طابع مقدس فماذا نقول إذن عن المرأة عند العذريين؟!

وهذا الذهاب بعيدا يأتي أيضا في قوله: إن نشوء فقه اللغة العربية وارتقاءها يستند إلى علم نفس البدائيين. ويرى أن اشتقاق الخيال العربي كلمة «فَرَس» من الفعل «فرس»، وهذا الخيال البدائي قد عمد إلى ذلك عمدا ليوحي بالحاجة إلى الافتراس عبر أداة الفرس! [98].

ونلمس تجاوزه منطلقه المنهجي حينما يخرج من نتائج العقل الجمعي إلى الرفض الفردي لهذا المجتمع؛ فيلجأ إلى الانتقال ليقدم لنا فردية الشعراء من مثل طرفة وامرئ القيس، فيشير إلى انبساط النزعة الفردية، وأنها فردية تعكس الروح الجاهلية. ويؤكد أن طرفة لا يتنازل عن ذاته، بل يعشقها [99]. إذن شعر امرئ القيس وطرفة يأتيان مرة للتعبير عن شخصية فردية، وفي الوقت نفسه يعبر هذا الشعر عن شخصية نمطية، ثم يعمم الحكم حينما يشير إلى أن أبرز مظاهر ترسيخ الفردية في الشعر الجاهلي يتمثل في قصيدة الفخر والمدح والهجاء.

ويواصـل عرض انفصام هذه النصوص عـن مفهوم العقل الجمعي حين يشـير إلى الموقف النقدي من الحضارة القامعة والتي تقيم جدارا تلبية للغرائـز المندفعـة نحـو الإشـباع، كما يبدو فـي معلقتي امرئ القيس وطرفة.

وتكملـة للخط المخالف لما انطلق منه يذهب إلى اسـتخدام خصيصة فردية يصف فيها عنترة مثلا حين يشـير إلى نرجسيته [100]، والنرجسية خصيصـة فردية هي ألصق بتحليـلات فرويد، انظر تحليله لنرجسـية دافنشي، وهو منهج خرج عليه يونغ، وقدم مفهوم العقل الجمعي.

وكما لاحظنا فإن الباحث يضطر إلى التملص من منهجه الأساسـي فـي أكثر من موقع، فيتجـه إلى تحليل النص والبحـث عن مضمراته وكموناته بإخضاعه إلى علوم مختلفة: الفلسفة وعلم النفس والاجتماع والتحليـل اللغـوي. وفي دعوته ودسـه للنظـرة الاجتماعيـة واللغوية والنفسـية إنما هو لجوء وإحياء للمنهج التلفيقي، الذي سـماه بعضهم بالمتكامل، في النقد الأدبي.

لهذا لم يسلم منهج يوسف اليوسف من الذين وصفوه قائلين بأنه «ليس تحليلا منهجيا بـل مجموعة متناثرة ومتناقضة مـن الانطباعات الذاتية القائمة على إدراك مشوش للقصيدة» [101].

***

كمال أبوديب والرؤى المقنعة

تمثل دراسة كمال أبو ديب للشعر الجاهلي [102]، والمعلقات بخاصة، أبرز وأشهر الدراسات التي اتجهت إلى اختيار المنهج البنيوي لدراسة هذا الشعر.

وتتكئ دراسـته على مقولات فلاديميـر بروب، فيرى أن بنية القصيدة تتألف من وظائف تمثل وحدات مكونة أولية ذات عدد محدود. ويشير إلى أن ثمة فرقا بين بنية القصيدة والحكاية يتمثل في أن ترتيب الوظائف في القصيدة متغير هو أيضا كعددها. وأن ترتيب الوظائف فيها يخلق شـبكة من العلاقات بين الشـرائح المكونة لها والعلاقة بين هذه الشرائح ومصدر خصوصية الرؤية التي تنبع منها القصيدة [103].

ويرى أن عددا من الوظائف تشـــكل مزدوجـــات أو ثنائيات ضدية، أي لكل وظيفـــة تقريبا نقيض لها يمثل تجاوزا أو حـــلا لها، فالتحريم يقابله الانتهاك، وحس النقص يقابله إشباع النقص، وأن دراسة نماذج من الشعر الجاهلي تكشـــف عن الدور الأساسي الذي يؤديه التنظيم الثنائي الضدي في تشكيل بنية النص الشعري.

والركيزة المنهجية البنيوية الثانية التي تمثل الأساس الأول في دراسته هي منهجية شـــتراوس معتمدا على مفهومين هما: ما يســـميه شـــتراوس الوحـــدة التكوينية حيث ينقســـم قالـــب القصيدة إلى وحـــدات عدة مثل الوقوف على الطلل ووصف الناقة.

المفهوم الثاني: حزم العلاقات، وتعني المجاميع المتداخلة العلاقات التي تتسم بسمتين: علاقة التوازن أو التشابه وعلاقة التناقض والتضاد (104).

ويذهب أبو ديب كذلك إلى أن الربط بين الشـــعر الجاهلي والأســـطورة يفتـــح آفاقا تصورية ومنهجية جديدة لدراســـة هذا الشـــعر، من أهمها نقل قراءته من مســـتوى الفعل الواعي إلى مســـتوى الفعل التخيلي، ومن مستوى القراءة التاريخية إلى مســـتوى القراءة الإشـــارية - الرمزية، ومن مســـتوى الدلالة التقليدية للتشـــكيل إلى مســـتوى الدلالة الطقســـية للتشكيل، ثم من مســـتوى القراءة التجزيئية، الســـائدة في الدراســـات العربية، إلى مســـتوى القراءة البنيوية (105).

ويقرر أن اختياره للقصائد المعلقات باعتبارها تمثل، مثل الأســـطورة، كلا واحدا. ولعل هذا هو ســـبب افتتان العرب بها إلى درجة التعليق، ويرى أن علاقاتهـــا المتداخلة بوصفها عملا متكاملا في اللغة والرؤية أكثر منها على مســـتوى التميز الذي حققته كل معلقة على حدة في مقابل القصائد الأخـــرى، ومن ثم إمكان النظر إلـــى المعلقات لا على أنها وحدات منفصلة ومســـتقلة، ولكن على أنها تشـــكل بنية واحدة تحتـــاج إلى تحليل ووصف وتفسير بوصفها كيانا واحدا وكلا متوازيا (106).

ويؤكـــد، مرة أخـــرى، هذا التوجه من أنه ســـيركز أطروحتـــه للنظرية القائلة باحتمال تشـــكيل المعلقـــات لبنية واحدة تتمثـــل فيها الرؤية المركزيـــة للثقافة في استجابات مختلفة من نص إلى نص للأسئلة الأساسية في الوجود الجاهلي (107).

تبدأ دراسته بالتمييز بين تيارين في القصيدة الجاهلية: وحيد البعد يتدفق من الذات في مسار لا يتغير، ويتمثل هذا في قصائد الهجاء والحب وبعض الخمريات.

والتيار الآخر: متعدد الأبعاد، وهذا التيار هو الذي يقف عنده ويرى أنه الأكثر عمقا؛ ففيه إحساس مأساوي بحتمية الموت والطبيعة اللانهائية للحياة نفسها، ويتبلور في بنية متعددة الشرائح يراها ابتداء في قصيدة لبيد:

عفت الديار محلها ومقامها بمنى تأبد غولها ورجامها

وقد اختارها لتكون «قصيدة المفتاح» ومنها ينطلق تأويله من ذلك التشابه بين بنية الأسطورة كما يحللها ليفي - شتراوس وبين بنية التيار المتعدد الأبعاد، ومن ثم يرى إمكان التحدث عن البنية الأسطورية لهذه القصائد.

ويشير إلى نسقين متقاطعين في هذه المعلقة: نسق مكوناته: الناقة - الأتان - البقرة. ونسق ثان مكوناته: الشاعر - نوار - الصرم.

يتقاطع هذان النسقان ويتشابكان في نقاط على فترات متغايرة الأطوال، وتأتي الحركة الأخيرة لتقدم الاعتزاز الفردي والجماعي.

وبعد هذا التقسيم يبدأ في النظر إلى وحدات القصيدة منطلقا من وحدة الأطلال مركزا على الأطراف الثنائية فيها:

ثنائيتان ضديتان: محلها / مقامها، غولها / رجامها. حلالها / حرامها.

ثنائيات انسجام وتناغم يتجهان إلى خلق الحياة: جودها / رهامها.

وتستمر الثنائيات: ثنائية زمنية: الصباح والمساء.

التجدد والاستمرارية: الخصب الجديد وسط العفاء والإمحاء والبتر.

الثنائية الأخيرة: ثنائية الإنسان / الطبيعة الميتة.

ويرى أن ثمة حركة دائرية تامة لتنهي ثلاث ثنائيات: القرار /الرحيل، الإخصاب /العقم، النؤي، من خلق الإنسان/ الثمام (من خلق الطبيعة).

يتخلل حركة الأطلال عدد من الثنائيات الأساسية: الجفاف والجدب/ النداوة والخصب، السكون/ الحركة، الصمت / الصخب. ويرى أن هذه ثنائيات أساسية في الشعر الجاهلي بشكل عام، خصوصا في قصيدة التيار المتعدد الأبعاد.

ويتوقف عند وحدة الطلل متسائلا: هل هي وظيفة رمزية بدلا من أن تكون تمثيلا لحدث؟ هل هي تقنية تقليدية أم أنها ترتبط بنيويا بالوحدات المكونة للقصيدة؟

يفترض أنها في قصيدة المفتاح ليست اعتباطية أو مفروضة من قبل التقاليد التراثية بل تملك قيمة رمزية، ويرى أنها خلق لواقع تخيلي صرف له خصائصه البنيوية، قد تعين على جلاء وجه شبه عميق، على صعيد بنيوي، بين مقومات القصيدة والأسطورة. كما أنها تعكس دافعا لدى الشاعر لإضفاء الحياة والحيوية على مشهد الخراب [108].

ويرى أن التغير لوحدة الأطلال يشغل نفسه بحركة الزمن وتأثيره الجذري في الواقع، ويقدم عمودين يجلوان طبيعة التغير الضدية أو المفارقية: التغير من حيث هو فاعلية موت (قوة موت) والتغير من حيث هو قوة حياة: التدمير والإخفاء، البناء وإعادة الخلق؛ فالقصيدة تنمو وتتقدم عبر الثنائيات الضدية واللفظية التي تنتشر خلال نسيجها كله، مؤكدا هذه النظرة من خلال الدراسة التفصيلية لشريحة الحيوان. ويعرض 27 ثنائية تطغى فيها الثنائيات الضدية؛ مشيرا إلى أنها تكثر في الوحدات التي تصور حركة في سياق الزمن لأشكال الحياة تصارع من أجل تأكيد الحياة في لجة الموت، وهذه خصيصة من خصائص الموقف الوجودي.

أما الثنائيات الأقل ضدية فتلك التي يظهر فيها التناغم ونبض الحياة ودوافعها مثل توحيد الشاعر لهويته بهوية القبيلة، ولقيمها، والعلاقة الإيجابية مع الجماعة والأفراد.

وتتشكل حزم العلاقات في ثلاث شرائح: إيجابية + سلبية + محايدة بين الإيجابي والسلبي.

ويكشف لنا من خلال تسع دوائر تمثل الشاعر ونوار والقبيلة والأنيس والأم والولد.. ملمحا بنيويا أساسيا هو: الغياب شبه الكلي للذوات في الشرائح المحايدة، والندرة النسبية للذوات الإيجابية بشكل مطلق أو السلبية بشكل مطلق.

ويذكر باقترابه من منهج كلود ليفي شتراوس حين ينبه إلى تشكل فئات ثنائية ضدية يشكلها عالم الحيوان: المتوحش/ الأليف المدجن.

وفـــي هذا تجســـيد للثنائيات الأساســية عند شـــتراوس، وهي ثنائية الطبيعة/ الثقافية في صورة النيئ - المطبوخ، والتي يمكن أن تجســـد في صورة البري المتوحش/ بالأليف المدجن = السباع - الظباء.

وينتقـــل إلى مقطع الرحلة باعتباره بحثا عن الـــذات، منبها إلى ملمح مدهـــش فيها أنها تبدأ وهي تعاني من نـوع ما مــن العاهــات أو النقصــان أو التشويه: فالقبيلة تبدأ بالرحلة حين يموت الخصب، والمرأة تفارق الرجل (الشـــاعر) في حالة من التوتر والصـــد، وحمار الوحش يرحل وقد ضرب ولطم وكدم من قبل الحمر الأخرى، والأتان ترحل وهي حامل.

ويختم وقفته بإشـــارته إلى أن حركة القصيدة لا تتحرك حركة تطور، مثل القصة التقليدية، ولكنها حركة اتســـاعية، مثل دائرة الحجر في الماء، القـــوة الدافعة فيها هـــي مركز كل الدوائر، ولكنها ليســـت دوائر تطورية، ولكنها حركة تكرارية بسبب وجود بنى متوازية فيها.

ويلخص النتيجة بقوله إن بنية القصيدة غير قابلة للانعكاس، على العكس مــن زمن القصيدة، فالحركة من القبيلة وقيمها وتأكيدها للحياة إلى الأطلال وموت الخصب حركة لم يقم بها شاعر عربي، لأن فعل ذلك يعني عكس مسار الرحلة من اتجاه البحث عن الحياة إلى البحث عن الموت والفناء [109].

«قصيدة الشـــبق» هو الاســـم والمنطلق الذي يشـــخص به معلقة امرئ القيـــس. ويتوقف هنا أيضا عند ثنائيات القصيدة بدءا من مطلعها: قفا = ثنائيـــة بوجود الصاحب وتضاد في أنا مقابل الآخر، ثم تعقبه سلســـلة من الثنائيات: حبيب ومنزل، الدخول فحومل، فتوضح فالمقراة، جنوب وشمأل، عرصاتها وقيعانها.

ويتابع هذه الثنائيات: الموت، الحياة، الصمت، الضجة.

فالقصيدة تقع وتتحرك داخل ثنائية ضدية لها أهمية جوهرية بالنسبة إلى معناها، وبصفة خاصة ثنائية ســـكون الأطـــلال واندثارها، في مقابل الحيوية الغامرة والجارفة في عاصفة المطر والسيل.

ينتقل بعد ذلك إلى دراسة وحدة الأطلال، مثلما فعل مع قصيدة لبيد، ليلقـــي ضوءا على بعض القضايا المعقدة مثل العلاقة بين الرؤى الجماعية والفردية، وبين التراث والموهبة الفردية.

ويحدد وحدتين كليتين في القصيدة:

الأولى: من البيت الأول حتى البيت 43، وهذه تستوعب ظهور العلاقات مع النسوة في وحدة الأطلال، وتنوع الزمن بين الماضي والحاضر وبناء العلاقات التي تبدأ «ألا رب يوم صالح» باعتباره وصفا عاما وصولا إلى يوم دارة جلجل، فيوم العذارى، فيوم عنيزة وصولا إلى المرحلة الأخيرة بيوم فاطمة وامتدادها حتى نهاية الوحدة الكلية الأولى.

الوحدة الثانية من البيت 44 حتى نهاية القصيدة:

وفيها تتولد الوظائف عن أربع علامات تعمل في أربعة سياقات زمنية مختلفة:

ليل = زمن الليل

ذئب = زمن الذئب

حصان = زمن الحصان

سيل = زمن السيل

وتأتي وحدة السيل لتتيح، على مستوى اللاوعي «تفجر قوى وحشية، وبدائية وجنسية، يعدل تفجرها مسار القصيدة» (110).

وهذه الوحدات ليست قائمة على التتابع، ولكن كل واحدة منها لحظة خاصة، ومن ثم «من الممكن تاريخيا أن يسبق زمن السيل زمن الليل أو يتبعه..».

وعندما يتناول معلقة عنترة يرى فيها بطولة تتم في إطار الانتماء المستكين للقبيلة، يقدم تجربته البطولية ضمن الثقافة المركزية، وأيضا يرى فيها حركتين، فيطغى على الحركة الأولى: التوتر - العالم المغلق - تقف الحبيبة نائية عصية على النوال، ليس منها سوى طعم اللذة الماضية - حسية شهوانية تبدو حاضرة حضورا كليا - الذات مكبلة عاجزة عن الحركة والاختراق، المحبوبة محرمة عليه جسديا (جنسيا) بينما كل بطل محلل له جسديا؛ إذن ثمة عالم مغلق أمام الشاعر:

حلت بأرض الزائرين فأصبحت عسرا عليّ طلابك ابنة مخرم

الحركة الثانية: استجابة مضادة يملؤها زخم الحيوية وفعل البطولة و فعل الاختراق هو الفعل الطاغي. يبدو المغلق هنا منهارا لطعنات الفارس البطل سواء أكان المغلق جسد المرأة أو جسد الخصم

الجبـــار. هـــذا المغلق/المفتوح هو جوهر تجربة عنتـــرة، فبينما تبدو المرأة عصية محرمة فإن جسد البطل الكريم العظيم ليس محرما:

فشككتبالرمحالأصمثيابه ليسالكريمعلىالقنابمحرم

ويرى على المســتوى الأساســـي أن: علاقة الرجل بالمرأة تتمزق بين قطبين: حب الشـــاعر لهـــا وأهلها. وقطب يزعم أنه يقتـــل أهلها وأنه علقها عرضا.

فثمة علاقة ضدية معقدة: الشاعر العاجز / المرأة المنيعة [111].

ويصـــل إلى حقيقة يراها بالغـــة الأهمية: هي أن عنترة البطل المخترق الســـامي، يمارس حركتـــه المنتفضة الدافقة بالبطولـــة من دون أن يرفض القبيلـــة، بل ضمن إطار القيم التي تؤسســـها والعلاقات الاجتماعية التي تنظمهـــا. ومن ثـــم فإذا كانت العلاقة عند امرئ القيس تبدأ من الشـــاعر فالمرأة فالقبيلة فإنها عند عنترة: الشاعر فالقبيلة فالمرأة [112].

وفـــي معلقة طرفة يركـــز على ناقة طرفة المشـــهورة وصولا إلى وقفة الشـــاعر الوجودية، فيرى في صورة الناقة محورين: اندفاع ورسوخ، وهما محـــوران معجونـــان بالزمن والمـــوت، فالناقة تبدأ بالانفصـــام عن الزمن والانتصاب خارجه مكتســـبة الخفة والسرعة والضخامة تحيلها إلى وجود طقسي - أسطوري يتسامى على الواقع سموا باهرا. وتكتمل صورة الناقة: طقســـا من الطقوس الاحتفائية العجيبة، طقسا يؤسس الثبات والرسوخ، الحيوية والحركة والديمومة.

ويبرز المنظـــور الوجودي للزمن وللموت والحيـــاة؛ فينهار نظام القيم، ينفجر الحس الفردي مدمرا الوعي الاجتماعي، وملغيا شرعية نظام القيم الذي كان الشـــعر قد عبر عنه في الشـــريحة الســـابقة، قبل انبثاق وعي المـــوت. هنـــا يصبح قبر النحام الغنـــي مثل قبر الغوي المفســـد، ولا ينهار نظام القيم فقط، بل ينهار الوجود الفردي الإنســـاني ويتفتت. لا يبقى من الإنسان شيء.

وكمـــا تقلبت مفاهيم القيـــم، ينقلب تصور الشـــاعر للزمن، فلا تبدو الحيـــاة نقطـــة تبدأ عندهـــا وتنمـــو، بل تغدو كتلة قائمة ســـلفا، كنز يوجد بحجم محدود ووزن محدد ثم يكون وجودنا بداية نقصانه.

في هذا العدم يغدو العالم بلا معنى، تبدو الخلافات والصراعات بلهاء

فما لي أراني وابن عمي مالكا متى أدن منه ينأ عني ويبعد؟

ويخلــص إلى أن قصيــدة طرفة هي نص التوتر بين الشــهوة للانتماء واستحالة الانتماء [113].

ويبحث في زمن القصائد المعلقات من حيث علاقته بزمن الأســطورة، فيــرى أن وحدة الأطلال والرحيل تشــير إلى أحداث وقعت في الماضي = زمــن غير قابل للانعكاس، أما اللحظــة الحقيقية لهاتين الوحدتين فتمتد إلى لحظة القصيدة نفســها، حيث يبتدئ الزمن الحاضر وتفرض شــكل هذا الحاضر وتصوغه، وهذه هي أيضا لحظة متكررة. فهي ماض وحاضر ومســتقبل، وبهذه تكون قابلة للانعكاس، فالقصيــدة الجاهلية تدخل في الزمــن الحاضر، زمن الطلل وزمن القبيلــة وقيمها، ولا تغادره فتنتهي به، فالقصيــدة المتعددة الأبعاد تتحرك دائما مــن اللحظة الأولى إلى الثانية، وليس في الشــعر الجاهلي قصيدة تتحرك مــن الثانية إلى الأولى أي من القبيلة وقيمها لتنتهي بالأطلال [114].

وعندمــا يتوقف عند الزمن في قصيــدة زهير وعمرو بن كلثوم، يطبق مفهوم الزمن في الرواية الحديثة: زمن الفعل، وزمن الســرد، وزمن النص. متابعا حركــة القصيدة بين الأزمان الثلاثة، منتقــدا النظرة القائمة على اعتبار الســرد في القصيدة الجاهلية تعاقبيا تاريخيا، فتقطيع زمن النص وإحداث تفاوت بين زمن التجربة والفعل وزمن السرد سمات مميزة للنص الشعري الجاهلي.

ويلفته في قصيدة عمرو بن كلثوم أنها المعلقة الوحيدة التي تبدأ بلحظة النشــوة، وفي الزمن الحاضر، وبالخمــرة. تبدأ بفعل الأمر أما زمن الفعل فإنه يبدأ باللحظة الحاضرة وبالحض على تقديم الخمرة.

وهكذا يبدأ زمن النص متداخلا متشــابكا، عبارة عن لحظات ماضية مبهمة ولا تتعاقب فيما بينها بصورة واضحة، ويعود إلى اللحظة الحاضرة لينشــق عنها من جديد، ويشير إلى المســتقبل في صيغة واحدة فقط هي إشارة إلى المصير المحتوم: الموت [115].

وبعد..

هذه خطوط عامة لمحاولة أبي ديب البنيوية، والدراسة تفيض، بعد ذلك، بلقطات وملاحظات تفصيلية جيدة.

ولكن هذه الدراسة خضعت وستخضع لمراجعات واعتراضات، مثلها مثل أي دراسة، ترى أنها تحدث جديدا غير مسبوق؛ فكمال أبو ديب قدم منهجه ودراسته باعتبارهما طفرة تخلف وراءها كل ما سبقها، متجاهلا محاولات كثيرة خرجت من منطلقات لا تختلف كثيرا في حداثتها عن منهجه: التفسير الوجودي عند فالتر براونة وعز الدين إسماعيل، جمالية مصطفى ناصف وانطلاق النظرة الأسطورية الراكنة إلى العقل الجمعي، وما أكثرها، فهو إما أن يعرف تلك الدراسات وتجاهلها وهذا كبر عجيب، وإما أنه لا يعرفها فهذا جهل غريب.

ابتداء ثمة سؤال مشروع بل ملح: إلى أي حد تصبح دراسة بنية الأسطورة، وهي نصوص قصيرة موجزة موغلة البعد، مجهولة المؤلف، جمعية المصدر، والمناهج التي تناولتها وضعت هذا الجانب المبهم أمامها وكأن اتجاه النظريات الحديثة التي قللت من أهمية المؤلف، اكتفاء بالنص، أعطت فرصة للانتقال من الفردي إلى الجمعي، وقدمت المعادلة القائمة بين النيئ والمطبوخ، البدائية والتحضر، بتصنيف شتراوس.

هذه المنطلقات عند بروب وشتراوس كانت واضحة، محددة ومبررة منهجيا، بينما الانتقال بها إلى نصوص تنتمي إلى عصر محدد، وذوات معينة معروفة، شعراء لهم مواقفهم ومنطلقاتهم، هل يمكن دمج كل هذا في رؤى متحدة، ومن يعطينا الحق في اعتبار هذا النتاج الشعري جماعيا لا فردا. إن مقولة أبوديب هذه لا تميت المؤلف ولكنها تلغي صدور أو حدوث النص من محدث!

إن أبا ديب نفسه لم يستطع القفز فوق هذه الحقيقة حين قدم الرؤية الفردية لهؤلاء الشعراء.

ومن جهة مكملة نقول إلى أي حد تعتبر نظرته أن المعلقات، على وجه التحديد، بنية واحدة، وتكاد تكون عنده نصا واحدا كما أكد في مطلع ما استشهدنا به حين طرح سؤاله بأنه هل من الممكن أن نعتبر المعلقات نصا واحداً أم تقاليد مهيمنة، وتجربة متكاملة؟ هذه قضية غير مسلم بها،

كما أن هذا المنهج الأسطوري، في تطبيقاته الناجحة، كان على نصوص يفترض أنها تعود إلى مرحلة بدائية فيها مخزونات العقل الجمعي، وتتمتع بالبنية الأسطورية لتستجيب للمنهج الأسطوري. إن هذه الخطوة الواسعة التي قفزها كمال أبوديب تحتاج إلى تفسيرات منهجية محددة وواضحة.

لقد توقف باحثون عند هذه النقطة المنهجية، فيشير سامي يوسف إلى أن عمله هذا فيه خلل منهجي وتطبيقي وينتج عن تناقض فاضح بين ادعاءاته المبدئية ومغالطاته الإجرائية، ويرى الخلل في الإلصاقية الميكانيكية في اعتماده على التحليل البنيوي للأسطورة عند شتراوس وتبريره لهذا الاختيار، خصوصا بين بنية التيار المتعدد الأبعاد. وكان في اقتصاره، في معلقة لبيد، على وحدة الأطلال، مع ما في هذا الاقتصار من بتر لجزء من كل، وأن لديه إسقاطات وإضافات من لدنه، ويمزق الوحدة النحوية للعبارة في عملية اجتزاء وتشويه وخلخلة، ويشير إلى مغالطات التحليل المتناقضة مع الحدود التي ترسمها الدراسة لنفسها، ويضرب أمثلة على هذه المغالطات [116].

ووقع أبوديب في شرك الأشكال من دوائر وأسهم ورموز رياضية من دون إضافات تذكر إلى ما قاله فيما عرضه نثريا، وقد نبه باحثون إلى ما في هذه العملية من حذلقة أكثر من كونها ضرورة علمية، فهي في أحسن الأحوال عملية سابقة على التحرير، تدخل في فحص المادة واستخراج دلالتها. فهذا أحد أعلام الدعوة الأسلوبية عبد السلام المسدي يقول:

«إن عملية النقد البنيوي بما آلت إليه من بحث عن نظم العلاقات بين الدوال والرموز أضحت تجري في حلقة ضيقة لا تكاد تتعدى حدود الباحثين المختصين. ثانيا أن عملية الإحصاء وما يجري مجراها من ضبط لرسوم بيانية وإقامة «تشكيلات هندسية» غدت مجرد بحث تجريدي شكلي مقصود لذاته من دون أن يحقق النتائج المرجوة في الكشف عن أدبية النص» [117].

وهذا المأخذ هو نفسه الذي وقف عنده عبد العزيز حمودة منتقدا تحليل أبي ديب لمعلقة امرئ القيس، حيث يرى أن القارئ يجهد نفسه في متابعة الجداول الإحصائية التي تعدد تكرار وحدات لغوية، وتلك التي

تقدم تحليلا نحويا للقصيدة. ويشـير إلى الدوائر والمتوازيات التي تدخل القـارئ في متاهة يخرج منها مجهدا وقد ابتعد أميالا عن النص بدلا من الاقتراب منه (118).

وفي متابعتنا لمآخذ الدارسـين على هذه الدراسة نتوقف عند مناقشة د. محمـد الناصر العجيمي لها (119)، فقد سـجلت ملاحظات مهمة على مرتكزات الدراسة الثلاثة للبحث وهي: نقد الجهاز - الجانب الإجرائي - المحاور الدلالية (المضامين).

الجهاز النظري:

يرى أن الشـعر الذي اختاره موضوعا لدراسـته يختلف نوعيا عن نظام الأسـطورة، وهـو لم يفعل ما فعله شـتراوس الذي أفرد فصولا من كتابه «الأنثروبولوجيا الهيكلية» للتأسـيس المنهجي، راسما الحدود الفاصلـة بين منهج البنيويـة كما يجري توظيفه في حقول الألسـنية والبنيوية وكما يقتضيها نظام الأسـطورة. وأن إشـارته، مثلا، إلى أن ترتيب الشـرائح في القصيدة الجاهلية غيـر قابل للعكس، وهذا على النقيض من الأسطورة.

إنـه لا يملـك فهما صحيحا لفكرة شـتراوس الذي يحـدد فيه وجوه الاختلاف بين الزمانية في الكلام واللغة، مذكرا بما يقرره سوسور من أن الزمانية في الكلام غير قابلة للانعكاس، أي أنها في حكم الماضي الذي لا يتجدد خلافا لزمنية اللغة القابلة للتجدد على الدوام.

أما على المسـتوى الإجرائـي فلا يخلو تصنيفه مـن خلل وتمحل فهو يجمع ما يفرقه في موطن آخر، كجعله ما يسـميه «بنية متعددة الشرائح، وتيار متعدد الأبعاد» في صنف واحد متميز عن «البنية وحيدة الشريحة»، مـن دون أن يبرز فصله بين البنيتين الأوليين ورسـمه إياهما بالاسـمين المذكورين في مواطن أخرى.

يقول بفرضية أن القصائد المتعددة الشريحة مسبوكة في قالب موحد متعاضـد الأجزاء، من دون أن يشـفع مقدماته بأدلة تدعم الشـعور بأن المعلقة مكونة من وحدات منعزلة.

بالإضافة إلى تأثره بسنن النقد التقليدي الذي شن نقده اللاذع عليه بافتراضه المبدئي القائم على حسبان المعلقة وحدة قائمة الذات متواشجة الأجزاء. والتعسف في التقسيم الممعن في التجريد والقائم على شكلنة المادة بإثبات وجوه التناظر والتقابل في مستوى التعبير اللغوي، ويرى أن في تقسيمه جزءا من معلقة امرئ القيس تعسف في استخدام المادة.

الاعتراض الآخر أن البنيوية تجري نموذجا تحليليا واحدا على كل النصوص الجيد منها والأقل جودة، مما يفضي إلى تغييب خصوصيات وميزاتها النوعية، وإلى إلغاء أحكام القيمة، وبذلك تستوي النصوص جميعا، على اختلافها، في مرتبة واحدة، ومن ثم أخذ عليه أنه يلتزم في جميع دراساته التطبيقية سنة واحدة هي أنه يستقرئ «الثنائيات الضدية» في فضاء البيت الواحد بل في شطر البيت بمعزل عن بقية أبيات القصيدة.

ويأخذ عليه في حديثه عن الثنائيات الضدية المنتشرة في قصيدة لبيد قوله إن هذه الثنائيات تزداد كثافة في الوحدات المشكلة، المجسدة شكلا من أشكال الصراع الوجودي، فيما ينحسر مداها في الوحدات التي يطغى عليها التناغم ونبض الحياة، مثل مشهد توالد صنوف الحيوان في الأطلال.

فيرد عليه مشيرا إلى أن المتمعن في جدول (الثنائيات الضدية) المثبت لا يتبين إطلاقا طغيان هذه الثنائيات في موطن وتراجعها في مواطن أخرى. بل إن ما استهل به الباحث رحلة القصيدة يدحض سلفا هذا الحكم، إذ سبق أن أبرز في معرض تحليله لمظاهر الخصب والنماء في الأطلال مدى أهمية الثنائيات الضدية، مقررا أن الطبيعة التضادية للأشياء تبلغ ذروتها في البيت الرابع من القصيدة والأبيات اللاحقة المجسدة للمفهوم نفسه.

ويتوقف أخيرا عند المحاور الدلالية (المضامين)، فيرى أن الناقد في تحليله يسقط ويفرض على النص معاني قَبْلِيةَ جاهزة، فيحمله ما لا طاقة له بحمله من دلالات، وأن أبا ديب يكرر الأفكار نفسها من دراسة

إلى أخرى، ومن الأمثلة في المفاهيم الأسطورية التي أسقطها على النص الشــعري تصنيفه الثلاثي للحيوانات: الحيوانات البرية المتوحشــة التي تقتــل الحياة وتنفيهــا، الحيونات البرية التي تنشــر الحياة وتجددها من نوع الظبــاء وحمار الوحش، الحيوانات ذات الطبيعــة الثنائية مثل البقر الوحشــي المجددة للحياة والنافية لها في آن واحد، ومثله توظيفه لثنائية الطبيعة / الثقافة.

ويشير العجيمي إلى اختياره المدى النفسي، فيرى في السيل مفهوم الذكــورة عند التحامه بالجنس الآخر فيقول: تحولت الجبال إلى رجال شــائخين، ويكون لحركة الســيل إيقاع التلاحم الجنســي؛ أوحي إليه البيتــان: «كأن ثبيرا في عرانــين وبله...»، فيذكر البيــت «كأن مَكاكيَّ الجــواء غُديــة..»، ويهمــل البـيت التالـي المصــور للســباع الغرقى لمجرد أنه لا ينتظم في الرؤية التي يريد تحميلها للنص. (انتهى تلخيص أفكار د. العجيمي).

ومن الملاحظ أن حماسة أبي ديب لمشروعه جعلته يطرح أمرا يرى أنه جديــد بينما هو من البدهيات التــي لا تغيب عن قارئ الفن، فعندما يرى أن الوقــوف علــى الأطلال ليس حقيقة آنية، ولكنه تجربــة تخيلية [120]، فليس هناك من دارس يقرأ الشعر باعتباره حقيقة. والقول نفسه بالنسبة إلى وقوفه عند ثنائيات لبيد في معلقته فهي من الوضوح والبيان بدءا من بيتها الأول.

ومن جهــة أخرى تحتاج اتجاهاتــه في التصنيف إلــى أكثر من بيان، فلمــاذا قصيدة لبيد قصيــدة مفتاح، هل باعتبارها، زمنــا، من القصائد المتأخــرة، فهي مفتاح لما قد ســلف بحيث انصبت فيهــا تقاليد القصيدة العربية، أم أن ثمة أمرا آخر احتفظ الكاتب به لنفسه؟!

وعندما يختار خصوصية قصيدة امرئ القيس باعتبارها رؤية شبقية، لم يكن ســابقا، وكان حريا به أن يشــير إلى من ســبقه، من القدماء على الأقل. ألم يصف ويصنف ابن ســلام، وهو من القرنين 2، 3 للهجرة، امرأ القيــس بقوله: «ومن الشــعراء من يتأله في جاهليته ويتعفف في شــعره، ومنهــم من كان ينعى على نفســه ويتعهر منهم امرؤ القيــس» [121]، وقد

وصف يوسف اليوسف في دراسته النفسية القصيدة بالوصف نفسه، القصيدة الشبقية، وهكذا اجتمع الناقد التراثي، والنفسي والبنيوي على نقطة واحدة فيالها من رحلة متعبة دائرية!

وعندما ننظر إلى دراسته في تقصيها للمضامين وحركتها فإنها تلتقي كثيرا مع ما قد قيل عن هذه القصائد، فثمة عودة إلى فكرة المضامين مرة أخرى بإسهاب لا يقل عن غيره. فأصبحت المضامين تقوده لا البنية.

إن هذه التساؤلات وغيرها هي التي أثارت وتثير كثيرا من المناقشات بشأن هذه المحاولة من كمال أبي ديب، وهي محاولة جديرة بالمناقشة، لما فيها من جهد متميز. ولذلك كانت المآخذ التي ساقها باحثون جديرة أيضا بالنظر.

وتبقى بعد ذلك المعلقات نصا مفتوحا غنيا تتجذب إليه عيون العصور المتعاقبة، فيقودها إلى مغامرة الرؤية في أغوار يتلألأ في داخلها عمق الإبداع.

* * *



الهوامش





التمهيد

(1) نقض كتاب في الشـعر الجاهلي - محمد الخضر حسـين - ص 307 و308، المطبعة السلفية ومكتبتها - القاهرة 1345هـ.

(2) تاريـخ آداب العرب: مصطفى صادق الرافعي: 184/3 - دار الكتاب العربي - الطبعة الرابعة - بيروت 1394هـ - 1974م.

(3) العقد الفريد - أحمد بن محمد (بن عبد ربه): 269/5 - تحقيق محمد سـعيد العريان - المكتبة التجارية الكبرى - الطبعة الثانية - القاهرة 1372هـ - 1953م.

(4) شرح ابن النحاس - ج2 - ص 682.

(5) المرجع السابق.

(6) رسـالة الغفران - ص 106 - أحمد بن سـليمان (أبو العلاء المعري) - تحقيق بنت الشاطئ. الطبعة الأولى، دار المعارف بمصر 1950م.

(7) العمدة - ابن رشيق القيرواني - ج1 - ص 96، ج1 - ص 105 ونقده - تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد - المكتبة التجارية الكبرى - القاهرة 1955م.

(8) ابن شرف القيرواني: مسائل الانتقاد: ص 24، 26، 47، 48.

(9) نزهـة الألباء في طبقات الأدبـاء - ص 35 - عبدالرحمن بن محمد الأنباري (كمـال الدين) - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيـم - دار نهضة مصر للطبع والنشر - القاهرة 1967م.

(10) معجم الأدباء - ج10ص266 - ياقوت الحموي - نشرة أحمد فريد الرفاهي - مكتبة عيسى البابي الحلبي وشركاه بمصر - 1936م.

(11) وفيات الأعيان - ج2 - ص 206 - شمس الدين حمد (ابن خلكان) - تحقيق الدكتور إحسان عباس - صادر بيروت.

(12) البداية والنهاية: ابن كثير - ج2 - ص 219.

(13) مقدمة ابن خلدون ص 580 و581 - المكتبة التجارية الكبرى - القاهرة.

(14) المزهر ج2 - ص 480 - تحقيق محمد جاد المولى وآخرين - دار إحياء الكتب العربية (عيسى البابي الحلبي).

(15) خزانـة الأدب ج1 - ص 125 - 126 - عبدالقـادر بـن عمـر البغدادي - تحقيق عبدالسلام هـارون - دار الكتـاب العربي للطباعة والنشر - القاهرة 1387هـ - 1967م.

(16) المرجع السابق ج1 - ص 127.

(17) المرجع السابق ج3 - ص 181.

(18) المفصـل فـي تاريخ العرب قبل الإسـلام - جواد علـي 514/9 - دار العلم للملايين - مكتبة النهضة ببغداد الطبعة الأولى - بغداد 1972م.

(19) تاريخ الأدب العربي: بروكلمان: 1/97 - كارل بروكلمان - ترجمة عبدالحليم النجار - دار المعارف الطبعة الثانية - القاهرة 1968م.
(20) تاريخ الأدب العربي: أحمد حسن الزيات: هامش ص 34، مكتبة نهضة مصر - الطبعة 21 القاهرة - انظر كذلك تاريخ الأدب العربي لبلاشير: 156.
(21) A. J.Arberry, The Seven Odes. London: George Allen and Unwin .LTD. 1957
(22) انظر تاريخ العرب الأدبي في الجاهلية وصدر الإسلام: رينولد نكلسون: 1/171، ترجمة صفاء خلوص - بغداد - 1970م.
(23) تاريخ الأدب العربي ج1: بلاشير: 156 - 157 - ت.ك. إبراهيم الكيلاني - دار الفكر - دمشق 1956م.
(24) تاريخ آداب العرب ج3 - ص 183 - 189.
(25) نقض كتاب «في الشعر الجاهلي» ص 307 و308.
(26) هناك خلاف كبير وآراء بشأن بداية هذه السوق أحدها هذا الرأي، ويصعب الاعتماد عليه مادام لم يثبت بدقة. انظر تفاصيل هذا الموضوع في هامش ص 342 و343 من كتاب «أسواق العرب في الجاهلية والإسلام» لسعيد الأفغاني ج1 - دار الفكر - الطبعة الثانية - دمشق 1479هـ - 1960م، وقد رجح أن السوق وجدت قبل عام 500م.
(27) رأي في المعلقات: مجلة الرسالة - السنة الثانية - العدد 56، 4 يونيو سنة 1934، وانظر كذلك العدد 60، حيث ناقش الكاتب منتقديه، وتكملة رأيه العدد 67 من السنة نفسها.
(28) الحياة العربية من الشعر الجاهلي - أحمد الحوفي ص 143 - 151 - مكتبة نهضة مصر ومطبعتها - الطبعة الثانية - القاهرة 1952.
(29) العصر الجاهلي: ص 140، 176 - شوقي ضيف - دار المعارف - ط 4 - ويضاف إلى المنكرين كل من عبدالحميد سند الجندي في كتابه «زهير بن أبي سلمى» - ص 188 وما بعدها، وكذلك جواد علي في الجزء التاسع من كتابه «المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام»، فقد جمع أهم آراء المستشرقين والعرب ليصل إلى النتيجة النهائية نفسها من أن قصة التعليق قد تكون من صنع حماد جامع هذه القصائد أو من جاء بعده في تعليل سبب ذلك الاختيار، انظر ص 514 - 517.
(30) نقض كتاب في الشعر الجاهلي، ص 307 - 308.
(31) تاريخ الأدب العربي - جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية: الناشر دار الهلال - القاهرة 1957م - ص 34.
(32) الأدب وتاريخه في العصر الجاهلي، ص 126 و127 - محمد هاشم عطية - البابي الحلبي - الطبعة الثانية - القاهرة 1355هـ - 1936م.

(33) مصـــادر الشـــعر الجاهلي: ص 169 - 172 - ناصر الدين الأســـد: مصادر الشعر الجاهلي - دار المعارف - الطبعة الثانية - القاهرة 1962م.
(34) معلقـــات العرب - بدوي طبانة - ص 21 - مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الثالثة 1967م.
(35) المرجع السابق: 26، 27، 29.
(36) المرجع السابق: 29، 32، 38، 47، 51، 52، 53، 54، 55.
(37) نجيب البهبيتي - المعلقات سيرة وتاريخا - دار الثقافة - الدار البيضاء 1982.
(38) أورده د. أحمد الحوفي في كتابه «الحياة العربية من الشعر الجاهلي» ص144، وكذلـــك د. بدوي طبانة فـــي «معلقات العرب» ص 19 ولم يشـــر إلى مصدره، وجواد علي في «المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام» 514/9.
(39) كتبت هذا أولا وإن بقيت هذه القضية تشـــغلني، فعرضت الأمر على الأستاذ محمد محمود شـــاكر، رحمـــه الله، الذي لم يبخل بعلمـــه ووقته ومكتبته، وقد شاركنا أحد جلساء الأستاذ شاكر الأستـــاذ أحمد حمدي إمام الذي نبهني إلى ورود هذا النص في كتاب «تاريخ آداب اللغة العربية» لمحمد دياب بك، وقد طبع هذا الكتاب سنة 1900، وفي هذا الكتاب نص مؤلفه على أنه رأى هـــذا النص على هامش لشـــرح الزوزني ج 83/1، وقد راجعـــت النص أخيرا على الطبعة الجديـــدة من كتاب محمد دياب ص 107 طبعة المجلـــس الأعلى للثقافة، وقد رأيت كذلك في مكتبة الأستـــاذ محمود شاكر مطبوعة للزوزني طبعت في تركيا سنة 1325هـ، ثم عثرت على الطبعة التـــي اعتمد عليها المؤلف وهي هذه المثبتة في النص. وهذه النصوص، وإن كشـــفـــت لنا مصـــدر الرافعي، فإنها تظل من دون الرتبة المعقولة لقبولها، ويصدق عليها الكلام الذي سقناه حتى تزداد وثوقا في صحة هذا القول لابن الكلبي.
(40) قـــال صاحب مراتب النحويين: وهـــو كثير الرواية على غمز فيه - ص 113. وعـــن الأصمعـــي ينقل قوله: إن ابـــن الكلبي يزرف في حديثـــه، أي يكذب فيه ويتزيد - ص 115 - وفي معجم الأدباء قال الدارقطني: هشـــام متروك. وقال غيـــره: ليس بثقـــة - ج9 - ص 287 - 288، ويذكر الذهبـــي ميزان الاعتدال «وهشام لا يوثق به» ج4 - ص 304.
(41) العقد الفريد - ج1 - ص 3 - المقدمة.
(42) في ســـياق حديث طرفة (ولو لم يكن لك أثر فـــي العاجلة إلا قصيدتك التي على الدال..) ص 254، وعن معلقة امرئ القيس (وقد بلغني أنكم معشر الإنس تلهجـــون بقصيدة امرئ القيس: قفا نبـــك من ذكرى حبيب ومنزل، وتحفظونها الحزاورة فـــي المكاتب) ص 198 - 199، وعن زهير: أنه لم يقل في (الميمية):

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا - لا أبا لك - يسأم ص 67، وذكر أبياتا كثيرة لأصحاب المعلقات الآخرين مثلا الحارث 9، 47، عمرو بن كلثوم ص 244 وما بعدها، عنترة ص 235 وما بعدها.

(43) ونصه كما جاء في الأغاني ج21 - ص 201 (كانت العرب تعرض أشعارها على قريش، فما قبلوه منها كان مقبولا، وما ردوه كان مردودا، فقدم عليهم علقمة ابن عبدة فأنشدهم قصيدته التي يقول فيها: هل ما علمت وما استودعت مكتوم، فقالوا هذه سمط الدهر، ثم عاد إليهم العام المقبل فأنشدهم:

طحا بك قلب في الحسان طروب   بعيد الشباب عصر حان مشيب

فقالوا: هاتان سمطا الدهر.

(44) مخطوطات المكتبة الظاهرية رقم 3324 - شعر، وقد فرغ من تحريره أبوعمرو زكريا بن أبي جعفر محمد بن أبي القمي الكموني سنة سبع عشر وستمائة.

(45) شرح القصائد السبع المعلقات - ورقة 44 أ.

(46) نقض كتاب في الشعر الجاهلي، ص 307 - 308.

(47) الزهرة - داود الأصفهاني - طبعة العراق 1975 - ج2 - ص309.

(48) سنتحدث عن هذه النسخة بالتفصيل، ونرجح أنها منحدرة عن أبي سعيد الضرير وقد أخذ مباشرة عن ابن الأعرابي - ومثبت عليها أحمد بن خالد (أبو سعيد الضرير): شرح المعلقات السبع - مصور في معهد المخطوطات العربية برقم 552 أدب.

(49) الشعر والشعراء ج1 - ص 236 - ابن قتيبة - تحقيق أحمد شاكر - دار المعارف - القاهرة 1966م.

(50) شرح ابن كيسان، ورقة 48.

(51) شرح القصائد التسع المشهورات - أحمد بن النحاس - ج2 - ص 681 - أحمد خطاب - بغداد 1973م.

(52) نزهة الألباء في طبقات الأدباء - عبدالرحمن بن الأنباري: ص 235 - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - نهضة مصر - في الأصل شرح الطوال، وفي إحدى النسخ «السبع الطوال».

(53) أنباه الرواة - ج2 - ص 114.

(54) معجم الأدباء ج7/ص29 ط الرفاعي. نفح الطيب 75/3 - ط إحسان عباس.

(55) الفهرست - ابن النديم - ص 128.

(56) إعجاز القرآن ص 159 - أبو بكر الباقلاني - إعجاز القرآن - تحقيق السيد أحمد صقر - دار المعارف - الطبعة الثانية - القاهرة 1972م.

(57) شرح المعلقات السبع: 69، وواضح أن هذا مخالف للعنوان الذي اختاره المؤلف.

(58) شـــرح القصائد العشـــر - تحقيق فخر الدين قباوة - المكتبة العربية - حلب 1969م - 1388هـ - ص 3.
(59) المرجع السابق - ص 417.
(60) السبع الطوال بغريبها - موهوب الجواليقي - بارس أول 3279.
(61) ومثاله ما ذكر بشـــأن كتاب القالي في شـــرح القصائد السبع، فقد ذكر تحت عنوان «تفسير الســبع الطوال» عند ياقوت، 29/7، وتابعه صاحب كتـــاب نفح الطيب 75/3، بينمـــا جاء ابن خلكـــان وأضـــاف إلى العنوان كلمة معلقات لشـــيوعها فأصبح الاسم عنده، له كتاب شرح فيه القصائد المعلقات 226/6، ويتابعه صاحب أنباه الـراوة وهو تســاهل نلمســه عند صاحـب الوفـيات حـين ترجـم لابـن النحاس ذكر اسـم شـرحه باســم شـــرح المعلقات، وهذا يخالف حتما اســم كتابه وكذلك رأيـــه الذي بينه، وفيات 100/1.
(62) مع أن النسخة التي بين أيدينا ليست كاملة، فإنه باستقراء شرح ابن النحاس الذي اعتمد على شـرحه تجد أن اســم ابن كيســان ينقطع بعد انتهاء قصائد هؤلاء الســبعة، وقد أشــار ابن النحاس إلى اتفاق العلماء ناصا على اسم ابن كيسان بالذات.
(63) إن ابن النحاس شـــرح تســـع قصائد ولكنه نص على أن القصيدتين المكملتين للتسع لغير هـؤلاء السبعة من إضافته ص 681 من شرحه، وقد تابعه التبريزي مضيفـــا قصيـدة عبيـد بن الأبرص تكملة للعشـــر، مع تســليمه بأن أصحاب القصائد السبع الطوال هم من ذكرنا.
(64) شرح القصائد التسع المشهورات 681/2.
(65) جمهرة أشعار العرب - ص 105 - محمد بن الخطاب القرشي (أبو زيد): تحقيـــق علي محمد البجـــاوي - دار نهضة مصر للطبع والنشـــر - الطبعة الأولـــى القاهـــرة 1967م - وانظر مدى اعتماد صاحـــب الجمهرة على ابن النحاس في دراستنا عن كتاب الجمهرة في كتابنا: «ثلاث قراءات تراثية» ط دار المدى - عام 2000.
(66) العمدة 96/1، 105.
(67) جعل قصيدة عنترة في المجمهرات وهي من القصائد السبع.
(68) الأغاني 201/21 علي بن الحســين (أبو الفرج الأصفهاني): الأجزاء: (10 - 16) مصورعـــن طبعة دارالكتب القاهرة 1963م - الأجزاء من 17 - 25 طبعة بإشـــراف محمد أبو الفضل إبراهيم - الهيئـــة العامة المصرية العامة للطباعة والنشـــر 1970 - 1974 (مع الاســـتفادة أيضا من طبعة دار الثقافة - تحقيق عبدالستار فراج - بيروت - 1959م).

(69) الشعر والشعراء 252/1.
(70) شرح القصائد السبع - ورقة 79.
(71) الأغاني 224/9.
(72) ديوان عنترة 21 و22 - عنترة بن شداد: تحقيق محمد سعيد مولوي - الشركة العربية المتحدة - بيروت 1970م.
(73) بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب. محمود شكري الألوسي - نشر محمد بهجة الأثري - دار الكتاب العربي - مصر - الطبعة الثانية - 1342هـ - 60/3 و61.
(74) لمزيد من التفصيل عن توثيق هذه الدواوين، انظر ما كتبه د. ناصر الدين الأسد في كتابه «مصادر الشعر الجاهلي» الباب الخامس، وما كتبه د. إحسان عباس عن ديوان لبيد ص 28 وما بعدها، وما كتبه د. يحيى الجبوري بشأن الديوان نفسه في الفصل الأول من الباب الثاني. أما ديوان امرئ القيس فقد حظي بدراسات عدة منها دراسة الأسد السابقة الذكر وكذلك ما كتبه محقق الكتاب محمد أبو الفضل إبراهيم، والدراسة الجيدة للدكتور الطاهر أحمد مكي في دراسته لامرئ القيس ص 158 وما بعدها.

أما ديوان زهير فينطبق عليه ما قيل عن النسخة الأندلسية لشرح الأشعار الستة والتي تمثل رواية الأصمعي بجانب النسخة المنحدرة عن ثعلب - ويراجع بالنسبة إلى ديوان عنترة ما كتبه محقق الديوان في دراسته المطولة - أما طرفة فديوانه يشمله ما كتب عن أشعار الشعراء الستة.

الفصل الأول

(1) شرح ديوان امرئ القيس 149، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - دار المعارف - ط3 وانظر كذلك شرح القصائد السبع الطوال - ص 10.
(2) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ابن الأنباري. تحقيق عبدالسلام هارون - ص 576.
(3) إعجاز القرآن - عبدالكريم الخطابي - ص 4 - ط دار المعرفة بيروت 1975.
(4) الفهرست: ابن النديم - ص 88.
(5) محمد سعيد مولوي - ص 154 وما بعدها من دراسة للديوان.
(6) ديوان امرئ القيس: المقدمة.
(7) فيما يتعلق بشرح الأصمعي انظر مثلا ص 65، ويقول في ص 157 «لم يفسر الأصمعي هذا البيت».

(8) في المرات الأربع التي ورد فيها اسـمه عند ابن الأنباري بشـأن هذه القصيدة تحدث في أولاهما حول معنى أقر الله عينيك - ص 376 - وفي الموضع الثاني تحدث عن معنى السـقب - ص 384 - والثالث في رواية شـاهد - ص 307، أما الرابع فتفسـير كلمة اليلـب - ص 414، ومثل هذه الملاحظات نجدها في شرح ابن النحاس- ص 633، 646، 651.

(9) شـرح القصائد السـبع الطوال الجاهليات - ص 61 - ولأبي نصر أحمد بن حـاتم تعليق شـبيه بهذا حين قال في معرض شـرح قصيـدة الحارث من أن الأصمعي لم يقل شيئا في هذا البيت يعني به «زعموا أن كل من ضرب العير..»، وهذا يعني أن الأصمعي كان يشرح هذه القصيدة وغيرها.

(10) تاريخ الأدب العربي 71/1.

(11) ترجمته في معجم الأدباء 15/3 - 26، ونكت الهيمان 96 - 98، وبغية الوعاة 305/1 وأنباه الرواة 41/1.

(12) الموشـح - المرزبانـي - ت: علـي محمد البجاوي - 499 - 500، ويشـارك أباسعيد في فحص القصائد أبو العميثل، انظر ديوان أبي تمام 217/1 - 218.

(13) الموشح ص 56.

(14) معجم الأدباء 24/3 - 25.

(15) ورقة 14 - 16 - 11.

(16) معجـم الأدباء 16/3 و17، وانظر كذلك نكـت الهيمان - ص 97 - ومعجم المؤلفين.

(17) المرجع السابق.

(18) نزهة الألباء ص 140.

(19) الموشح 56.

(20) شرح القصائد السبع، ورقة 13أ.

(21) ورقة 14ب.

(22) ورقة 16أ.

(23) ورقة 49ب.

(24) ورقة 11ب، وكذلك ورقة 56ب، 71ب.

(25) ورقة 4 ب.

(26) ورقة 53أ.

(27) ورقة 53أ.

(28) ورقة 97أ.

(29) ورقة 17أ.

(30) ورقة 42ب.

(31) ورقة 147أ.
(32) ورقة 17أ، 55أ وصفحات أخرى كثيرة.
(33) ورقة 137أ.
(34) ورقة 40ب.
(35) ورقة 58أ وفي الورقة نفسها ص (ب) «وقول أبي جابر أحسن وأشبه».
(36) ورقة 106أ.
(37) ورقة 64ب.
(38) ورقة 63ب.
(39) ورقة 58ب، وورقة 157أ.
(40) شرح المعلقات السبع: الزوزني - ت: محمد علي حمد الله - دمشق 1963 - ص 274.
(41) كلمات مطموسة المعالم وأرجح ما أثبت.
(42) ورقة: 69أ.
(43) ورقة 14ب 15+أ.
(44) ورقة 113أ.
(45) ورقة 77ب، وقد وهم المؤلف فالشطر الأول من الاستشهاد إنما هو للأسود بن يعفر وصدره «ودعا بمحكمة أمين سكهما» - الموشح: 362، وانظر كذلك نقد الشعر: 216.
(46) انظر البيت في الأصمعيات ص 107، وتعليقات المحققين.
(47) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ابن الأنباري ص 26.
(48) شرح أبي سعيد ورقة 4أ.
(49) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ص 26.
(50) الآية 4 من سورة المدثر.
(51) ورقة 90 أ.
(52) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ابن الأنباري ص 347.
(53) ورقة 80أ، ومثل غرابته تفسير الرسمي الذي قال «القسيمة عندي الساعة التي تكون قسما بين الليل والنهار، وفي تلك الساعة تغير الأفواه فيقول: من طيب رائحة فمها في الوقت الذي يتغير فيه الأفواه إذا استنكهتها سبقت عوارضها إليك برائحة المسك، أي أول ما تشم منها رائحة المسك» المصدر السابق ص 310.
(54) شرح القصائد التسع المشهورات 496/2، في المطبوعة المتقوس.
(55) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ص 337.
(56) ورقة 87أ.

(57) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 337.
(58) أحمد باشا البغدادي: هدية العارفين: أسماء المؤلفين وأثر المصنفين: طبعة مصورة بالأوفست عن طبعة إسطنبول سنة 1951م - المكتبة الإسلامية - الطبعة الثالثة طهران - 1967م - 1387هـ - هدية العارفين 536/2 - والإعلام 255/9، ومقدمة محقق شرح ابن النحاس ص 51.
(59) الخزانة 416/2 قال «وقال يعقوب، بن السكيت، والأعلم الشنتميري في شرحهما لديوان طرفة»، وانظر كذلك 152/3.
(60) الإعلام 55/9، هدية العارفين 536.
(61) قام بنشره الدكتور شكري الفيصل.
(62) الفهرست 114، معجم الأدباء 52/20، وفيات 400/6.
(63) في فهرست المحقق ورد اسمه مائة واثنتي عشرة مرة.
(64) مما يدل على إملائه ضمن هذا التاريخ قوله في شرحه هذا ص 117 «وحدثني أبي رحمه الله تعالى، وقد توفي والده 204هـ فكتابة هذا الشرح لاحقة».
(65) عبدالله بن جعفر بن محمد بن درستويه، انظر مراجع ترجمته في الأعلام 204/4 وانظر كذلك «أنباه الرواة» 113/2 طبقات النحويين واللغويين ص 116.
(66) أنباه الرواة 114/2، مقدمة محقق شرح ابن النحاس - ص 52.
(67) الفهرست - ص 128.
(68) مقدمة تهذيب اللغة ص 14، طبقات الشافعية الكبرى 65/3، معجم الأدباء 165/17.
(69) هامش 65/3.
(70) معجم الأدباء: 29/7.
(71) وفيات 226/6.
(72) أنباه الرواة: 206/1.
(73) نفح الطيب في غصن أندلس الرطيب، إحسان عباس، دار صادر، بيروت سنة 75/368.
(74) فهرست ابن خير - 355، وانظر كذلك بغية الرعاة 453/1 وهدية العارفين 208/1، ومقدمة محمد علي حمد الله لكتاب شرح المعلقات للزوزني ص 58.
(75) فهرست ابن خير ص 388 و389.
(76) جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، أبو عبدالله محمد بن أبي نصر الأزدي الحميدي - الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة 1966م. ص 164.

(77) تاريخ علماء الأندلس - ابن الفرضي: أبو الوليد عبدالله بن محمد بن يوسف الأزدي الحافظ ص 69.
(78) شرح ديوان رئيس الشعراء أبي الحارث الشهير بامرئ القيس: الوزير أبي بكر عاصم بن أيوب ص 32ط هندية 1906، وانظر كذلك ص 33 وقد وردت أقواله في غير المعلقة ص 67 - 105 - 118 - 154 - 65.
(79) ورقة 43ب - 44ب.
(80) ورقة 179.
(81) ورقة 105ب.
(82) شرح القصائد التسع المشهورات: ص 53 من مقدمة المحقق.
(83) وفيات الأعيان: 247/6 - 248.
(84) ثلاث قراءات تراثية - الناشر دار المدى، وهي تحت عنوان: ضوء جديد على جمهرة أشعار العرب.
(85) بغية الوعاة: 24/2.
(86) شرح القصائد التسع المشهورات: من مقدمة المحقق ص 53.
(87) بغية الوعاة: 87/2، وانظر كذلك هامش أنباه الرواة 171/2.
(88) الذيل والتكملة: لأبي عبدالملك المراكشي - ط: إحسان عباس ص: 179.
(89) معجم أعلام الجزائر، وانظر ترجمته في الأعلام: 120/5، وقد أهمل ذكر الكتاب. وانظر بغية الوعاة: 172/2.
(90) معجم المؤلفين: 195/13.
(91) توجد نسخة منه في المكتبة الظاهرية برقم 3324 شعر.
(92) ورقة 3ب.
(93) ورقة: 15أ.
(94) تاريخ الأدب العربي: بروكلمان: 71/1، أيضا المكنون 513/2.
(95) المصدر السابق: 71/1.
(96) تاريخ أدب العرب: الرافعي: 189/3، هدية العارفين 178/6.
(97) بروكلمان: 71/1.
(98) المرجع السابق: 71/1.
(99) المرجع السابق: 71/1.
(100) كشف الظنون المعلقات السبع: الزوزني، مقدمة المحقق: 60، (6م) كشف الظنون: 1741/2، وشرح المعلقات السبع: الزوزني، مقدمة المحقق: 60.
(101) نشر شرح النعساني عام 1906.
(102) نشر فوزي عطوي شرحه عام 1969، بينما نشر وتبعه بكري شيخ أمين في كتاب «المعلقات السبع» سنة 1974م.

(103) طلال حرب - الوافي بالمعلقات - ط1 1993 - المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر - بيروت.

(104) عبدالملك مرتاض - المعلقات: مقاربة سيمائية / أنثروبولوجية لنصوصها - من منشورات - اتحاد الكتاب العرب - 1998.

الفصل الثاني

(1) أحمد أمين - ضحى الإسلام: 51/2 - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة: 1953.

(2) المصدر السابق: 54.

(3) تاريخ التربية الإسلامية - أحمد شلبي - ص 102. هناك مدارس أخرى مثل مدرسة ابن إسحاق الأسفرائيني المتوفى سنة 418هـ، ونسبت مدرسة أخرى إلى ابن فورك، ويقولون إن أبا بكر البستي المتوفى سنة 429هـ بنى لأهل العلم مدرسة على باب داره - انظر «ظهر الإسلام» لأحمد أمين: 230/2، غير أن هذا لا ينفي أن المدرسة النظامية كانت فاصلا بين عهدين وأن تلك المدارس كانت أشبه بالتمهيد لها وكل هذه المدارس تنتمي إلى العهد الذي سادت فيها المناهج التعليمية.

(4) العربية - يوهان فك - ت: عبدالحليم النجار - مكتبة الخانجي - 1951 - ص 310.

(5) شرح اختيارات المفضل: 91/1 - 92 - ط - فخر الدين قباوة.

(6) مقدمة الأعلم لشرح الدواوين الستة، وهي منشورة في مطبوعات شروحه، انظر النص في مقدمة ديوان امرئ القيس: 4.

(7) شرح ديوان رئيس الشعراء أبي الحارث الشهير بامرئ القيس: للوزير أبي بكر بن أيوب ص 2.

(8) ترجمته: أبو الحجاج، يوسف بن سليمان بن عيسى الشنتمري الأندلسي المعروف بالأعلم، ولد سنة عشر وأربعمائة في شنتمرية، رحل إلى قرطبة سنة ثلاث وثلاثين وأربعمائة وأقام بها مدة، أخذ عن أبي القاسم إبراهيم الأفليلي وساعده في شرح ديوان المتنبي، وأخذ كذلك عن آخرين - شهد له بالعلم في اللغة العربية ومعاني الأشعار - وسمي الأعلم لأنه كان مشقوق الشفة العليا، له مؤلفات كثيرة منها: شرح الحماسة، ومنه نسخة في الخزانة الأحمدية في تونس، وهو شرح مطول رتبه على حروف المعجم، وصنف شرح الجمل في النحو لأبي القاسم الزجاجي، وشرح كذلك أبيات الجمل، وله كذلك كتاب «تحصيل عين الذهب في شرح شواهد سيبويه» وله كتب أخرى كثيرة - وقد كانت الرحلة في وقته إليه، وأخذ عنه أكثر من واحد، وكف بصره في آخر عمره

- وتوفي سنة ستة وسبعين وأربعمائة بمدينة إشبيلية. انظر ترجمته في كتاب «الصلة» لابن بشكوال: 681/2، معجم الأدباء: 60/2 - 61، وفيات الأعيان: 81/7، وما بعدها، بغية الوعاة: 356/2، وانظر كذلك الزركلي في أعلامه: 308/9 - أصبح شرحه «شرح الأشعار الستة» أصلا من أصول إخراج دواوين الشعراء الستة، فقد طبع ديوان امرئ القيس اعتمادا على شرح الأعلم أكثر من مرة منها طبعة كاملة في الجزائر وأخرجها ابن أبي شنب، ومثلها طبعة في القاهرة حققها محمد أبو الفضل إبراهيم ونشرتها دار المعارف، وأخرجت الطبعة الأولى سنة 1958م، أما ديوان طرفة فقد طبع في برلين سنة 1895م بشرح الأعلم، ثم طبعه مكس سلفسون سنة 1900 في مدينة شالون، وطبعة أخرى ظهرت في دمشق سنة 1975م تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال وهدفهما إبراز شرح الأعلم بالذات بجانب تيسير الديوان، وقد أخرج المحققان أنفسهما من قبل ديوان علقمة بشرح الأعلم سنة 1970م بحلب، وأخرج فخر الدين قباوة شرح ديوان زهير وظهرت الطبعة الأولى منه سنة 1970م ونشرته دار القلب العربي بحلب. وقد قام محمد سعيد مولوي بإخراج شرح ديوان عنترة سنة 1970 والناشر المكتبة الإسلامية، وعلى هذا فقد خرج إلى الوجود أكثر شرحه منجما، وقد أضربنا عن الإشارة إلى الذين اعتمدوا على الأعلم وغيره في إخراج هذه الدواوين لاختلاطها.

(9) ديوان طرفة مع شرح الأديب يوسف الأعلم الشنتمري: 6 و7.

(10) شروح الشعر الجاهلي حتى القرن الخامس الهجري: أحمد جمال الدين هاشم العمري: 295 - 297.

(11) هي الأبيات الأحد عشر الأولى. راجع ديوان عنترة: 186 - 195.

(12) تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: رضوان الداية - بيروت 1968 - ص 126.

(13) ديوان عنترة: 191.

(14) ديوان عنترة: 192 و193.

(15) المرجع السابق: 195.

(16) المرجع السابق 195.

(17) ديوان طرفة: 8.

(18) المرجع السابق: 20، وهذه المعاني وإن كانت من المأثورات المعلومة فإن الأعلم كان مدركا لها ومعتنيا بإبرازها من دون أن تفقد طراوتها في ذلك الحشد من المعلومات والتفريعات.

(19) ديوان عنترة: 191.

(20) ديوان طرفة ص 8، وانظر تعليل ابن الأنباري ص 141 من شرحه، وكذلك تعليل ابن النحاس في شرحه ص 214.

(21) ديوان عنترة 194.
(22) ديوان امرئ القيس: 15.
(23) الصحيح «بيوم مثل سالفة الذباب» وصدره «ظللنا عند دار بني أنيس». انظر شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 197.
(24) ديوان طرفة: 30، والبيت للنابغة وصدره: «وإني لأخشى عليكم أن يكون لكم». انظر ديوان النابغة ص 221 – صنعة ابن السكيت ط شكري الفيصل – بيروت.
(25) المرجع السابق: 19، وانظر للمقارنة أيضا في ديوان عنترة ص 189 حيث قارن بين بيت عنترة وبيتين للنابغة الجعدي وآخر لامرئ القيس، وهذا الشاهد أوردته كتب الشروح المختلفة، انظر مثلا: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 173.
(26) البطليوسي: عاصم بن أيوب، نحوي وعالم باللغة ذكره ابن بشكوال قائلا: «عاصم بن أيوب الأديب من أهل بطليوس ويكنى أبا بكر، روي عن أبي بكر بن الغراب وأبي عمرو السفاسقي، وأبي محمد مكي بن أبي طالب المقرئ وغيرهم – توفي رحمه الله سنة أربع وتسعين وأربعمائة – «الصلة: 451/2 – انظر كذلك أنباه الرواة: 384/2، وبغية الوعاة: 34/2 – وانظر مصادر أخرى والمخطوطة في معهد المخطوطات العربية برقم 503 أدب – وقد طبع من شرحه ديوان امرئ القيس بمطبعة هندية بالقاهرة سنة 1906م.
(27) شرح ديوان رئيس الشعراء أبي الحارث الشهير بامرئ القيس: 2.
(28) في الأصل المطبوع «عن شجر حزينا».
(29) سورة الصافات، الآية: 32.
(30) شرح ديوان امرئ القيس: 19.
(31) شرح الأشعار الستة: ورقة 182أ.
(32) انظر شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ابن الأنباري: ص 20، وانظر كذلك الأوجه المتعددة التي ساقها وتفاصيلها في الصفحة نفسها وما يليها.
(33) المرجع السابق: ورقة 129أ.
(34) المرجع السابق: ورقة 129أ.
(35) شرح ديوان امرئ القيس: 23.
(36) انظر شرح القصائد السبع الطوال لابن الأنباري: 36 – 37، وكذلك شرح القصائد التسع المشهورات: ابن النحاس: 116 و 117.
(37) شرح الأشعار الستة: ورقة 180أ.
(38) شرح القصائد التسع المشهورات: 327 و328.
(39) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 10.
(40) شرح الأشعار الستة: ورقة: 179أ.

(41) شرح ديوان امرئ القيس: 32.
(42) المرجع السابق: 33.
(43) شرح الأشعار الستة: ورقة: 106 أ.
(44) انظر أخذه عن الأول ورقة 16، وعن الثاني من شرحه لديوان امرئ القيس 26.
(45) نقل عن الأصفهاني تعليقه على قول امرئ القيس: ليس الصبح عنك بأمثل، وهو عن ابن الأنباري ص 77.
(46) شرح ديوان امرئ القيس: 36، وبيت البحتري يقول:

وازرق الفجر يأتي قبلَ ابيضهِ   وأوّل الغَيثِ قطرٌ ثم يَنْسَكِبُ.

وهو من قصيدة مطلعها:

نحنُ الفداءُ فمأخوذٌ ومرتقبٌ   يَنُوبُ عَنكَ إذا هَمَّتْ بك النُّوب

والشاهد في ديوان البحتري: 171/1 - ط حسين الصيرفي - دار المعارف 1964.
(47) شرح الأشعار الستة: ورقة 108أ، والبيت من قصيدة أبي تمام:

السيف أصدق إنباء من الكتب   في حده الحد بين الجد واللعب

(48) شرح الأشعار الستة: ورقة 108ب.
(49) المرجع السابق: ورقة 133ب، والبيت في الديوان ص 193، وهو من قصيدة مطلعها:

إلام طماعية العاذل   ولا رأي في الحب للعاقل

(50) شرح الأشعار الستة: ورقة 106أ - ب، وبيت المتنبي من قصيدة مطلعها:
كم قتيل كما قتلت شهيد ببياض الطلى وورد الخدود: ديوان المتنبي: 44/2.
(51) شرح الأشعار الستة: ورقة 105أ، وانظر كذلك: ورقة 107أ.
(52) شرح القصائد التسع المشهورات: 461/2.
(53) شرح ديوان امرئ القيس: 37.
(54) عرض محمد رضوان الداية في كتابه «تاريخ النقد الأدبي في الأندلس» لبعض هذه الأمثلة، انظر ص 141 وما بعدها.
(55) انظر ترجمته في الأعلام: 179/9.
(56) شروح سقط الزند، القسم الأول: ص 4 - طبعة دار الكتب المصرية - 1944.
(57) شرح اختيارات المفضل: 91/1 - 92.
(58) شرح القصائد العشر: 3.
(59) وفيات الأعيان: 192/6.
(60) خزانة الأدب: 134/1.
(61) المرجع السابق: 320/3، وانظر كذلك: 227/3.
(62) العربية، يوهان فك: 210.
(63) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: جـ 13.

(64) شـــرح اختيارات المفضل، التبريزي، مقدمة المحقق: 33، وانظر كذلك «شروح الشعر الجاهلي حتى القرن الخامس الهجري»: 541 وما بعدها وكذلك: 574.
(65) وطبعت بحلب - نشر وتوزيع المكتبة العربية بحلب.
(66) من ابن الأنباري حتى «وهو الكتاب».
(67) من النحاس.
(68) من ابن الأنباري.
(69) من النحاس.
(70) من ابن الأنباري حتى «المتون».
(71) بقية الشرح من النحاس.
(72) شـــرح القصائد العشـــر: 201 - 202، وشـــرح البيت عند ابن الأنباري: 526 - 527، وهـــو عند ابن النحاس: 368/1 - 319، وأرقام الإحالات من نسخة المحقق.
(73) شرح القصائد العشر: 252.
(74) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ص 593.
(75) سورة الإسراء آية 71.
(76) سورة الحجر آية 79.
(77) والأبيات الأربعة التي تبدأ بقوله: «وعالين أنماطا عناقا وكلة» وشـــرح الأبيات عنـــد التبريزي من ص 160 وحتى نهايـــة ص 162، وفي ابن الأنباري من ص 236 وحتى نهاية ص 249.
(78) شرح القصائد التسع المشهورات: 312/1.
(79) شرح القصائد التسع المشهورات: 681/2.
(80) شرح القصائد العشر: 478.
(81) شروح الشعر الجاهلي حتى القرون الخامس الهجري ج 2 - ص 284.
(82) شرح القصائد العشر: 483 - 484.
(83) ديوان عبيد بن الأبرص: 14.
(84) جمهرة أشعار العرب: 476.
(85) المرجع السابق والموضع نفسه.
(86) شرح القصائد العشر: 224، 225 وانظر تعليق المحقق.
(87) الآية 6 من سورة الأعلى.
(88) المرجع السابق: 55 - 56.
(89) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 78.
(90) شرح القصائد الشعر: 23.
(91) المرجع السابق: 173.

(92) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 37، وقد أدمجه المحقق ضمن شرح البيت السابق له وحقه التأخير.
(93) شرح القصائد العشر: 30 - 31.
(94) المرجع السابق: 170.
(95) المرجع السابق: 46
(96) هـو موهوب بن أحمد بن محمد، وهو موهـوب الجواليقي: أبو منصور، ولد سـنة خمس أو سـتة وستين وأربعمائة، سـمع من جماعة، قرأ الأدب على أبي زكريا التبريزي سـبع عشـرة سـنة وبرع في علم العربية، درس في المدرسـة النظامية بعد شيخه أبي زكريا التبريزي، قرية المقتفي لأمر الله تعالى، فاختص بإمامتـه في الصلوات، وكان المقتفي يقرأ عليه شـيئا من الكتب.. توفي سـنة أربعين وخمسـمائة..، ملخصا عـن كتاب «الذيل على طبقـات الحنابلة» لابن رجب: 204/1 - 207 - انظر ترجمته في الأعلام: 92/8 ومراجعها.
(97) مخطوطة - منه نسخة في باريس «أول رقم 3279»
(98) السبع الطوال بغريبها: 45ب.
(99) شرح القصائد العشر: 330.
(100) شرح القصائد التسع المشهورات: 262/2.
(101) السبع الطوال بغريبها: 20أ.
(102) شرح القصائد العشر: 129 و130.
(103) شـرح القصائد السـبع بغريبها: 31أ + ب، وهو منقول عن التبريزي، انظر ص 210 من شرح القصائد العشر.

الفصل الثالث

(1) نظريـة الأدب - رينيـه ويليـك - ص 180 - ترجمة محيـي الدين صبحي - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب - دمشق - 1392هـ - 1972م
(2) David Daiches، Critical Approaches to Literature، P.134.
(3) البحث الأدبي - شوقي ضيف: دار المعارف - 1972 - ص: 116، 135، 127.
(4) المرجـع السـابق: 137 - 138، وكذلـك ص 143 و144، وانظـر طريقـة عبدالقاهـر الجرجاني في تحليل النصوص في كتابه دلائل الإعجاز وخاصة تحليلـه للآية الكريمة ﴿وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سـماء أقلعي، وغيض الماء وقضي الأمر، واسـتوت على الجودي، وقيل بعدا للقوم الظالمين﴾. وانظر عرض الدكتور محمد زكي العشـماوي لهذا النص وغيره ص 362 وما بعدها من كتابه (قضايا النقد الأدبي والبلاغة)، ففي هذه النصوص والنماذج يتضح المنهج اللغوي في صورة جيدة.

(5) أبو الحسن محمد بن كيسان، نحوي وأديب، كان يأخذ عن المذهبين الكوفي والبصري ويتردد على المبرد وثعلب، وكان يختار ما يراه صوابا، وصنف عددا من الكتب يغلب عليها الطابع اللغوي - وقد أخذ عنه ابن النحاس كثيرا في شرحه الكبير للقصائد التسع - اختلف في تاريخ وفاته، فذكر الزبيدي أنه توفي سنة 299هـ، بينما ذكر ياقوت أنه توفي سنة 320هـ، انظر ترجمته في كتاب طبقات النحويين واللغويين: ص 153، وكتاب أنباه الرواة: 57/3 - 59 وبغية الوعاة: 18/1 - 19، ومرآة الجنان: 236/2، ومراجع أخرى ذكرها صاحب معجم المؤلفين 213/8.

(6) تاريخ الأدب العربي: 70/1.

(7) مخطوطة ابن كيسان: ورقة 34.

(8) شرح القصائد التسع المشهورات: 60 من مقدمة المحقق.

(9) سورة المدثر آية 4.

(10) شرح ابن كيسان: ورقة 3 و4.

(11) المرجع السابق: ورقة 4ب.

(12) المرجع السابق.

(13) مثل رفضه للرأي القائل إن معنى التفرق في بيت عمرو (قفي قبل التفرق يا ظعينا) أنه الموت.

(14) لعل السقط هنا «معنى ثان».

(15) المرجع السابق: ورقة 28أ.

(16) المرجع السابق: ورقة 14.

(17) المرجع السابق.

(18) المرجع السابق: ورقة 14 أ.

(19) المصدر السابق: ورقة 16أ.

(20) المصدر السابق: ورقة 16ب.

(21) المصدر السابق: ورقة 10أ.

(22) المرجع السابق: ورقة 25 أ، وانظر كذلك شرحه للبيت «وأن الضغن بعد الضغن يفشو».

(23) المرجع السابق: ورقة: 26ب - 27أ.

(24) المرجع السابق: ورقة: 6أ.

(25) المرجع السابق: ورقة: 6أ.

(26) المرجع السابق: ورقة: 8ب، 10أ، 9ب.

(27) محمد بن القاسم الأنباري (271 - 328هـ) خطوط حياته الرئيسية واضحة المعالم، فقد كان والده القاسم بن محمد الأنباري من علماء عصره ومن رجال المذهب الكوفي، فنشأ صاحب الترجمة في وسط علمي تلقى فيه الرعاية

التي صادفت عقلا واعيا ونفســا مستجيبة وذاكرة حافظة تحدث عنها كثيرون إعجابا. وقد باشر التعليم والإملاء في حياة والده، فقد ذكر الزبيدي أنه أملى سنة إحدى وثلاثين وكان يملي في المكان نفسه الذي كان والده يملي فيه - تردد علــى أولاد الراضي بالله (297 - 329هـ) وتوثقت صلتــه بالراضي في أثناء تردده عليه وتروى أخبار عدة كان الخليفة طرفا فيها - وكما تلقى ابن الأنباري العلــم عن علماء عصره فقد خلف وراءه ذكرا واضحا تمثل في أولئك التلاميذ الذين أخذوا العلم عنه ونشروا كتبه التي كان يمليها عليهم إملاء - وقد سردت كتب التراجم أسماء كتبه الكثيرة - وأبرز ما يلفت نظرنا في مثل هذا المقام ما ذكر عن شرحه لعدد من دواوين الشعراء الجاهليين من مثل شرحه لدواوين كل من الأعشى والنابغة وزهير.

انظر ترجمته في: نزهة الألباء 364 - 371، وبغية الوعاة: 212/1 - 214، طبقات الحنابلة: 69/2 - 73، الفهرست 118 - أنباه الرواة: 201/3 - معجم الأدباء: 306/18 وما بعدها - تذكرة الحافظ: 842/3.

(28) الآية 5 من سورة مريم.

(29) هو الزبرقان بن بدر، كما في الحيوان 98/6.

(30) الآية 11 من سورة محمد.

(31) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 449 - 451.

(32) المرجع السابق: 90 - 92.

(33) المرجع السابق: 178.

(34) ديوان امرئ القيس: 21.

(35) شرح القصائد السبع: 119.

(36) شرح القصائد التسع: 117.

(37) المرجع السابق: 177.

(38) مادة صرى.

(39) الصراية كما فسرها ابن الأنباري: «الصراية الحنظلة التي اصفرت، لأنها من قبل أن تصفر مغبرة، فإذا اصفرت صارت تبرق كأنها صقلت» - وفي اللســان تــدور حول المعنى التالي: أ - «نقيع الحنظــل - الأصمعي: إذا اصفر الحنظل فهو الصراء ممدود - ب: الحنظلة إذا اصفرت - ج: الصراية نقيع الحنظل.

(40) انظر هذه المعاني في شرح القصائد التسع: 174.

(41) انظر هذا الســلوك، وهو الصوف من القدمين إلى الرأس في مجال الحديث عن السرعة عند الشعراء العرب، نلمسه عند طرفة الذي راح يتحدث عن ناقته بهذا الترتيب.

(42) أعاد هذا الشرح بألفاظه مع تغيرات بسيطة في محل الاستشهاد.

(43) شرح القصائد السبع الطوال: 79.

(44) قال أبو بكر بن الأنباري: وكان ببغداد من رواة اللغة واللحياني والأصمعي وعلي بن المغيرة الأثرم - أنباه الرواة: 319/2.

(45) في موضعين أولهما ضبط كلمة الفراء، والآخر حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه - ص 451.

(46) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 36.

(47) نص ابن النحاس على أن هذا التفسير «ينكر حذاق البصريين» ص 99.

(48) انظر شرح القصائد التسع المشهورات: 99.

(49) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 48.

(50) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 263.

(51) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 359 و360.

(52) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 156.

(53) الموضع السابق: وانظر كذلك تفسيره لقول طرفة: «بكهفي حجاجي صخرة قلت مورد» 175.

(54) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 340 - 342.

(55) انظر تفصيل هذا ص 341 و342.

(56) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 266.

(57) المرجع السابق: 436، ويقول في شرحه لبيت امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخَى سُدولَهُ   عليّ بأنواع الهُمُوم ليَبْتلي

قال يعقوب: يقول: أظلم حتى كأنه موج بحر إذا جاء من ظلمته - وقال ابن حبيب: معناه، كموج البحر في كثافته وظلمته - يقول: أظلم داخله حتى كأنه موج البحر إذا جاء من ظلمته - ص 74.

(58) المرجع السابق: 330.

(59) المرجع السابق: 271.

(60) المرجع السابق: 335.

(61) المرجع السابق: 336.

(62) المرجع السابق: انظر كذلك: 400 - 414 - 475.

(63) انظر نموذجا لاستطراده ص 134 حيث عرض عدة أوجه إعرابية لكلمة الأطلال وفصل تفصيلا واضحا.

(64) المرجع السابق: 289.

(65) المرجع السابق: 391، وانظر إشاراته للتمثيل في الصفحات: 147، 200، 274، 275، 278، 280، 286، 295، 303، 318، 319، 320، 361، 397، 404، 405، 469، 557، 562.

(66) المرجع السابق: 521.
(67) المرجع السابق: 523.
(68) المرجع السابق: 45.
(69) المرجع السابق: 337.
(70) المرجع السابق: 48.
(71) المرجع السابق: 107، أشـــارإلى التشبيه المشهور لعنترة: «هزجا يحك ذراعه بذراعه» ص 315.
(72) المرجع السابق: 313.
(73) المرجع السابق: 46.
(74) المرجع السابق: 139.
(75) المرجع السابق: 109
(76) مثل الإضمار والخبن والطي...إلخ.
(77) شـــرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 245، وكرر الكلام نفسه في موقع آخـــر حول بيـــت عمرو بن كلثوم: « ونون مخاريق وهـــي لا تجري، لأن كل ما لا يجري تجريه الشـــعراء في شعورهم ليستوي بالتنوين وزن البيت ألا أفعل..» - ص 398، وانظر تعليق ابن النحاس على هذا الموضوع ص 308 من شرحه.
(78) المرجع السابق: 36.
(79) المرجع السابق: 47.
(80) المرجع السابق: 96، وانظر كذلك - ص 38.
(81) المرجع السابق: 221.
(82) المرجع السابق: 360.
(83) المرجع السابق: 107.
(84) قال ابن النحاس: «ومن روى فإنه (يطيع العوالي) فإنما أسكن الياء اضطرارا لأنها تســـكن في موضع الخفض والرفع، فأتبعها النصب، فأما في الكلام فلا يجوز إلا التحريك في موضع النصب لخفته» - ص 345.
(85) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 281.
(86) المرجع السابق: 474 و475.
(87) أحمد بن محمد بن إســـماعيل: أبو جعفر النحاس (ت338هـ) ولد ومات في مصر، وزار العراق واجتمع بعلمائهم، صنف عددا من الكتب منها هذا الشـــرح للقصائد التسع انظر ترجمته في الأعلام: 199/1
(88) شرح القصائد التسع المشهورات 97/1.
(89) شرح القصائد التسع المشهورات: 698 - 700.
(90) المرجع السابق: 329 و330.

(91) المرجع السابق: 264 و 265.

(92) يقول ابن الأنباري «.. أشـــهد الوغى وأن أحضر اللذات هل أنت مخلدي» أما ابن النحاس فروايته تقول: .. أحضر الوغى وأن أشهد...إلخ.

(93) المرجع السابق: 353.

(94) المرجع السابق: 122.

(95) ديوان امرئ القيس: 241، وشـــرح البيتين: قوله: «ســـوفى» من قولك: ساف يســـوف سوفا، أي شم يشم شما - والخود: المرأة الخفرة الحيية - وتراقب أي تحرس - والتمائم: العوذ، الواحدة تميمة، يريد قلادة صبيها.

قوله: «فتنثنـــي» أي فتعطف - والجيد: العنق - وقوله: «يتضوع» أي يصوت بالبكاء فيشتد بكاؤه، ومعناه «ألا يتضوعا» ومثله كثير.

(96) المرجع السابق: 191، وقد رد ابن الأنباري بدوره هذه الرواية، ولكنه أثبتها في صدر النص، أما ابن النحاس فقد اطرد رأيه متنا وشرحا.

(97) المرجع السابق: 551.

(98) سورة القارعة الآية 8 و9.

(99) المرجع السابق: 398 و399

(100) سورة فصلت آية 8.

(101) شرح القصائد التسع المشهورات: 362 و363.

(102) المرجع السابق: 214 و215.

(103) المرجع السابق: 504.

(104) المرجع السابق: 618.

(105) المرجع السابق: 500.

(106) المرجع السابق: 195.

(107) انظر الصفحات: 159، 207، 230، 270، 360، 361، 425، 587.

(108) شـــرح القصائد التســـع المشـــهورات: 698، وقد أورد هذا الشاهد بعد أن عرض رأي أبي زيد القائل إن العشـــي يكون أول الليل وقد يذهب الظن إلى أنه شـــاهد على هذا القول وليس يكون أول الليل، وقد يذهب الظن إلى أنه شاهد علـــى هـــذا القول وليس هو كذلك لأنه استشـــهد به من قبـــل على معنى كلمة الأعشى على إطلاقها.

(109) المرجع السابق: 699.

(110) نشـــير هنا إلى عرض المحقق لبعض آراء ابن النحاس في دراسته التي قدم بها للكتاب.

(111) وهو تعليل ورد عند ابن الأنباري: 265.

(112) يقصد أن المصدرية تمثل مع الفعل مصدرا فإضمارها يعني إضمار بعض الاسم.

(113) من الأمثلة بيت زهير:

ومن يَعْص أطرافَ الزجاج فإنه مطيعُ العوالي ركِّبتْ كل لهذَمِ

فأبو عبيدة يرى أنه تمثيل، أما الباقلاني فإنه يورده في مجال حديثه عن الاستعارة: «يقول ومما يعدونه من البديع المماثلة، وهو ضرب من الاستعارة، سماه قدامة التمثيل، وهو على العكس من الإرداف لأن الإرداف مبني على الأسباب والبسط، وهو مبني على الإيجاز والجمع، وذلك أن يقصد الإشارة إلى معنى، فيضع ألفاظا تدل عليه، وذلك المعنى بألفاظه مثال للمعنى الذي قصد الإشارة إليه»، ويصدر أمثلته الشعرية ببيت زهير هذا: انظر إعجاز القرآن 119 و120.

(114) شرح القصائد التسع المشهورات: 370.

(115) المرجع السابق: 697.

(116) المرجع السابق: 369.

(117) المرجع السابق: 171، ومن عجب أنه تجاهل البيت الذي يليه والذي قال فيه الباقلاني: «ومن البديع في التشبيه قول امرئ القيس: **له أيطلا ظبي وساقا نعامة... وإرخاء سرحان وتقريب تتفل**، وذلك في تشبه أربعة أشياء بأربعة أشياء وأحسن فيها».

(118) انظر الصفحات: 129، 478، 717.

(119) المرجع السابق: 194.

(120) المرجع السابق: 598 - وانظر مقدمة المحقق ص 83 و84.

(121) المرجع السابق: 520.

(122) انظر بالنسبة إلى الكناية: 328، وانظر أمثلة المحقق ص 83.

(123) المرجع السابق: 632.

(124) المرجع السابق: 340، 127، وانظر إعجاز القرآن للباقلاني: 258.

(125) المرجع السابق: 415.

(126) المرجع السابق: 424.

(127) الصناعتين: أبو هلال العسكري ت: البجاوي وأبو الفضل إبراهيم - القاهرة ط1 284 - 285، وانظر بديع القرآن: 18.

(128) انظر إشاراته إلى المثل أو التمثيل في الصفحات: 317، 364، 334، 351، 430، 444، 501، 527، 566، 567، 570، 572، 629، 632، 638، 701، 704، 408، 711، 749.

(129) المرجع السابق: 193.

(130) المرجع السابق: 308، وانظر كذلك الصفحات: 117، 442، 532، 642.

(131) المرجع السابق: 580، وقد عرض ابن الأنباري لهذا البيت وخرّج التسكين بأنه على لغة من يقول: رأيت قاضيك بإسكان الياء - ص 477 و478، وهو التعليل نفسه الذي علل به سكون الياء في كلمة العوالي في بيت زهير الذي عرضنا له من قبل، وقد علل ابن النحاس الرواية بأنها ضرورة وأورد هذا التعليل نفسه: 345.

(132) المرجع السابق: 553/2.

(133) المرجع السابق: 417/2 - 418.

(134) المرجع السابق: ص 666/2.

(135) قال الخطيب التبريزي: «سناد الحذ وهو الحركة التي تكون قبل الردف، فإن كانت مع كسرة لم يكن عيبا كقوله: «ألا هبي بصحنك فاصبحينا» ثم قال: «تربعت الأرجاع والمتونا» وإذا كانت الفتحة مع الضمة أو الكسرة فذلك سناد، نحو قوله في هذه القصيدة: [تصفقها الرياح إذا جرينا] - الكافي في العروض والقوافي: ص 164 - تحقيق الحساني حسن عبدالله - مجلة معهد المخطوطات - م 12 ج1 - 1966م.

الفصل الرابع

(1) الزوزني: ترجم له السيوطي قائلا: «الحسين بن أحمد الزوزني القاضي أبو عبدالله. قال عبدالغافر: إمام عصره في النحو واللغة العربية، مات سنة ست وثمانين وأربعمائة» البغية: 531/1. وأورده صاحب كشف الظنون ضمن شرّاح المعلقات واصفا إياه بأنه «القاضي الإمام المحقق أبو عبدالله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني المتوفى سنة 486هـ» كشف الظنون: 1741/2. ويذكره كذلك في مجمل حديثه عن كتب (المصادر) ذاكرا أنه أبو عبدالله محمد بن أحمد (الحسين بن أحمد) الزوزني المتوفى سنة 486هـ. كشف الظنون: 1703.

ويذكر صاحب هدية العارفين في ترجمة له بأن: «له شرح المعلقات السبع - كتاب باللغة الفارسية - كتاب المصادر» ص 310.

ويذكر صاحب (أنباه الرواة) أنه الحسين بن أحمد الزوزني النحوي الأصولي وأنه بصير بالأدب والأصول، وله كتاب المصادر وكتاب في الأصول سماه القانون، وله شعر، ويختم قوله بأنه كان موجودا في المائة السادسة للهجرة.

وهذه التراجم فيها خلط واضح وتبين غموض تاريخ هذا الشارح الذي اختلط اسمه بالأسماء الكثيرة المنسوبة إلى مدينة زوزن (انظر مثلا حماسة الظرفاء).

ونحن نلاحظ أن السيوطي ذكر اسمه وتاريخ وفاته من دون أن يذكر أي مؤلف له، أما صاحب كشف الظنون فقد وافق السيوطي في تاريخ الوفاة ووافقه بالاسم في أحد الموضعين، وفي الموضع الآخر أورد الاسم مخالفا بعض الشيء حيث أضاف اسم محمد بن أحمد.

ويوافق صاحب هدية العارفين السيوطي ولكنه يضيف اسما وعددا من الكتب له، ويهمل القفطي ذكر كتاب القصائد السبع ويختلف عن السابقين في تاريخ الوفاة حيث ذكر أنه يعيش في السنة السادسة.

ومن هذه الأخبار المتضاربة ليس هناك ما نطمئن إليه وإن كانت النفس تميل إلى أن الحسن بن أحمد هو شارح القصائد السبع وأن وفاته كانت سنة 486هـ، وذلك لاتفاق أكثر المراجع على هذا. ويمكن القول إن هناك شخصا آخر يشابهه في الاسم أو يقترب منه وهو أبو عبدالله محمد بن الزوزني وهو مؤلف كتاب (المصادر)، خاصة أن صاحب كشف الظنون لم يقطع بتسلسل الاسم حيث وضع الحسين بن أحمد بين قوسين لعدم اقتناعه بترجيح نسبة الكتاب إلى أحدهما دون الآخر - أما القفطي فهو لم يذكر شرحه للقصائد السبع وهو من أشهر كتبه، كما ذكر أنه كان يعيش في القرن السادس، وهذا يدل على عدم تثبته من عصره ولعله خلط بين محمد بن أحمد صاحب كتاب (المصادر) الذي ذكره وبين صاحب شرح القصائد السبع.

(2) شرح المعلقات السبع: 291 و 292 - (سنعتمد على طبعة محمد علي حمد الله) - دمشق 1963.

(3) شرح القصائد التسع المشهورات: 560/2.

(4) شرح المعلقات السبع: 110 و111.

(5) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 80 و 81.

(6) ذكر صاحب القاموس المحيط في تفسيره لمادة خلع: كان في الجاهلية إذا قال قائل: هذا ابني قد خلعته، كان لا يؤخذ بعد بجريرته، وهو خليع ومخلوع «الذئب= كالخليع وقدح لا يفوز والمقامر المراهن والثوب الخلق...».

(7) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 80.

(8) نلاحظ أن الزوزني في هذا التوجيه يلتقي مع بعض الأخبار التي أوردت هذه القصة وأسمت هذا الشخص بهذا الاسم، انظر مثلا القاموس المحيط مادة عير.

(9) يهمنا هنا أن نبين أن الزوزني أشار صراحة إلى اسم ابن الأنباري في عدة مواضع وهي:

«أنشدنا ابن الأنباري لحسان بن ثابت شاهدا» - ص 80.

«هذه اللغات الثلاث ذكرها كلها ابن الأنباري» ص 95.

«وروى ابن الأنباري وابن مجاهد عن ثعلب أنه قال» ص 115.

«ذكر هذا كله ابن الأنباري» ص 140.

«وقال ابن الأنباري: هو المطر الذي يرضى أهله» - 205.

«كذا قال ثعلب والمبرد وابن الأنباري وابن الأعرابي» ص 233.

(10) شرح المعلقات السبع: 79 و 80.
(11) شرح المعلقات السبع: 240 و241.
(12) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 376.
(13) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 38.
(14) شرح المعلقات السبع: 87.
(15) شرح المعلقات السبع: 90.
(16) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 45.
(17) شرح المعلقات السبع: 231.
(18) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 589، وعبارته «والعاقر أسمن والمطفل أغلى».
(19) انظر الصفحات: 84 - 91 - 92 - 94 - 95 - 101 - 123 - 124 - 138 - 148 - 151 - 159 - 163 - 179 - 205 - 206 - 240 - 241 - 266 - 277، وهناك مواضع تحمل على أنها من الشائع المعروف.
(20) المرجع السابق: 114، وانظر شرح ابن النحاس: 166/1.
(21) شرح المعلقات السبع: 206 وهو في شرح ابن النحاس: 366/1، وننبه هنا إلى أن ابن الأنباري أهمل الإشارة إلى هذا الموضع في شرحه لهذا البيت ولكنه تعرض له في موضع آخر وفيه أورد الشاهدين الآخرين اللذين استخدمهما الزوزني من دون الثالث، انظر شرح ابن الأنباري: ص 148.
(22) المرجع السابق: 195 والآية من سورة البقرة آية رقم 40.
(23) شرح القصائد التسع المشهورات: 347، ونص عبارته: يقال أوفى ووفى وأوفى أفصح وبها جاء القرآن الكريم قال الله عز وجل: ﴿وَأَوْفُوا بِعَهْدِي أُوفِ بِعَهْدِكُمْ﴾.
(24) انظر ص 101 «الفاحم: الشديد السواد، مشتق من الفحم». ويقول ابن النحاس - ص 144 - الفاحم الشديد السواد، كأنه بلون الفحم، وكذلك ص 142 قوله: «الاحتضار والحضور واحد» ويقول ابن النحاس: «قوله عند احتضاره، والاحتضار والحضور واحد - ص 220 - وقوله ص 159. «الدجن: الباس الغيم آفاق السماء»، ويقول ابن النحاس - ص 267 «الدجن.. وقيل هو الباس الغيم السماء وإن لم يكن مطرا».
(25) شرح المعلقات السبع: 69.
(26) شرح القصائد التسع المشهورات: 552/2، أما شرح ابن الأنباري فهو أكثر فائدة ولكنه لا يخرج عن هذا الإطار - انظر ص 442 و 443.
(27) شرح المعلقات السبع: 290.
(28) شرح المعلقات السبع: 222.

(29) المرجع السابق: 294.

(30) المرجع السابق: 144.

(31) شرح المعلقات السبع: 108.

(32) المرجع السابق: 238 و 239.

(33) المرجع السابق: 238.

(34) المرجع السابق: 154 و 155.

(35) المرجع السابق: 192.

(36) المرجع السابق: 217.

(37) المرجع السابق: 216 و 217.

(38) المرجع السابق: 90 و 91.

(39) المرجع السابق: 92.

(40) المرجع السابق: 264 و 265.

(41) المرجع السابق: 228 و 229.

(42) المرجع السابق: 214 و 215.

(43) المرجع السابق: 149.

(44) المرجع السابق: 108 و109.

(45) المرجع السابق: 180 و181.

(46) المرجع السابق: 208.

(47) المرجع السابق: 92.

(48) المرجع السابق: 109.

(49) سورة الإنسان: آية1.

(50) شرح المعلقات السبع: 187.

(51) المرجع السابق: 265

(52) المرجع السابق: 197.

(53) المرجع السابق: 196.

(54) المرجع السابق: 274، وانظر شرح ابن الأنباري ص 332، رواه ابن الأنباري «من حيثما أدنوا».

(55) المرجع السابق: 112 والآية من سورة الشورى ورقمها 20.

(56) سورة البقرة: آية 15.

(57) سورة الشورى: آية 40.

(58) سورة آل عمران: آية 54.

(59) سورة النساء: آية 142.

(60) شرح المعلقات السبع: 249 و250، ونشير هنا إلى أنه لم يهتم كثيرا بالحديث الشريف فقد ورد مرة واحدة في شرح كلمة العقوق، انظر ص 185.
(61) المرجع السابق: 107.
(62) المرجع السابق: 113.
(63) المرجع السابق: 99 و100، ويمكن وضع بيت امرئ القيس:

وبيضة خدر لا يرام خباؤها تمتعت من لهو بها غير معجل

حيث حاول جاهدا بيان تشبيه المرأة بالبيض من ثلاثة وجوه هي: الصحة والسلامة أو الصيانة والستر لأن الطائر يصون بيضه ويحضنه - والثالث: صفاء اللون ونقاؤه لأن البيض يكون صافي اللون نقيه إذا كان تحت الطائر...إلخ» ص 93.
(64) المرجع السابق: 221.
(65) وهذه بعض المواضع التي أشار فيها إلى هذه الفنون، فقد أشار إلى قول امرئ القيس: «فهل عند رسم دارس من معول»، إن هذا الاستفهام يتضمن معنى الإنكار - ص 82، ومثل هذا تعليقه على استفهام عنترة: «هل غادر الشعراء..» يقول: وهذا استفهام يتضمن معنى الإنكار» 264، وعن قول الحارث: أيها الناطق المرقش عنا..» يقول: «وهذا استفهام معناه النفي..» ص 292.
ويشير إلى الكناية قائلا تعليقا على بيت لبيد:

فبتلك إذا رقص اللوامع بالضحا واجتاب أردية السراب أكامها

يقول: «.. ورقص لوامع السراب ولبس الأكام أرديته كناية عن احتدام الهواجر» ص 224.
ويشير إلى التهكم والاستهزاء في بيت عمرو:

نزلتم منزل الأضياف منا فأعجلنا القرى إن تشتمونا

شرح المعلقات السبع: 118، انظر نقد الشعر: ص 112 و113.
(66) المرجع السابق: 140 و141.
(67) المرجع السابق: 121.
(68) المرجع السابق: 141.
(69) المرجع السابق: 159.
(70) المرجع السابق: 271 و272.
(71) انظر الصفحات: 83 - 102 - 127 - 128 - 129 - 143 - 147 - 149 - 150 - 178 - 181 - 183 - 191 - 215 - 217 - 219 - 221 - 224 - 229 - 243 - 246 - 227.
(72) شرح المعلقات السبع: 245.
(73) المرجع السابق: 127.
(74) المرجع السابق: 220.

(75) المرجع السابق: 225، وانظر كذلك ص221 وص 241.
(76) المرجع السابق: 251.
(77) المرجع السابق: 270.
(78) انظـر مثلا الصفحات: 126 - 142 - 156 - 159 - 188 - 192 - 228 - 296.

الفصل الخامس

(1) انظر الدراســة الخاصة بأوليات النقد الأدبي للمؤلف، وقد نشــرت في المجلة العربية للعلوم الإنسانية، صيف 1982، الكويت.
(2) المجاز عند أبي عبيدة هو «عبارة عن الطرق التي يســلكها القرآن في تعبيراته، وهــذا المعنى أعم بطبيعــة الحال من المعنى الذي حدده علمــاء البلاغة لكلمة «المجاز» فيما بعد «د. فؤاد سركين - مقدمة كتاب «مجاز القرآن» ص 18 و19.
(3) مجاز القرآن: 5/2 - ونص البيت في شرح التبريزي والزوزني:
فتوسطا عرض السرى وصدعا مسجورة متجاورا أقلامها
(4) السابق، 31/2.
(5) السابق، 49/1 - 5 - 2/145.
(6) أمالي المرتضى: 7/1، ويجب أن نلاحظ أن هذا وجه من وجوه التفســير، وأن المعنــى العام للجهل هو الأنفة الجاهلية أو الإســراف فيها - ويمكن أن نضيف هنا أيضا شرح أبي عبيدة لكلمة بعض في بيت لبيد «تراك أمكنة إذا لم أرضها أو يعتلــق بعض النفوس حمامهــا» فالموت لا يعتلق بعض النفوس من دون بعض ولكنه يأتي على الجميع - مجاز القرآن: 94/1 - 205/2.
(7) عيار الشعر: ص 32 - 39.
(8) لسان العرب: مادة طمطم.
(9) خاص الخاص: 8.
(10) الحيوان: 311/3 - 312.
(11) الحيوان 221/3 - 222.
(12) السابق: 19/2 - 20.
(13) الموشح: 78 و 79.
(14) المرجع السابق: ص 32 - وما بعدها.
(15) المرجع السابق.
(16) الموازنة: 266/1.
(17) الوساطة: 431 و 432.
(18) دلائل الإعجاز - ط محمود شاكر - الخانجي ص 79.

(19) وهنـــاك نظرات أخرى تســـعى إلـــى تحديد دقائق البيـــت أو تميز الصفة أو الجنس البلاغي - انظر مثلا ما كتبه ابن الأثير في المثل السائر والخفاجي في كتابه سر الفصاحة.

(20) انظر النص في أمالي المرتضى: القسم الثاني: 192 - 195.

(21) لا يســلم الشــريف المرتضى بهذا الاستشـــهاد ولا يرى أن فيه ما يوهم من المناقضـــة والتكذيب، وأنه يمكـــن أن يحمل على الوجوه الســـابقة الذكر. أما البيت الثاني فلا حجة فيه لأنه لم يتضمن إثباتا ونفيا، وإنما دعاء ألا يبعد... إلخ ص 194.

(22) الشـــواهد التي ســـبقت هـــي: من القرآن الكـــريم قوله تعالـــى «حتى عفوا» (الأعراف: 95) أي كثروا - ويقال عفا الشعر إذا كثر - من الشعر قول الشاعر: ولكنا نعض السيف منها بأسوق عافيات اللحوم كوم - أي كثيرات اللحم - وأمر الرسول بأن تحفى الشوارب وتعفى اللحى، أي توفر» ص 194 و 195.

(23) معاهد التنصيص: ص 9.

(24) المثل السائر: 39/3 وهم يقفون الوقفة نفسها من بيت زهير: وأعلم علم اليوم والأمس قبله؛ فكلمة الأمس تغني عن كلمة قبل، لأن الأمس هو قبل اليوم، ومن ثم فهذا تكرار وحشو، وإن كان بعضهم يرى فيه أنه حشو غير مفسد للمعنى - انظر معاهد التنصيص 326/1.

(25) الوساطة: 31 و 32.

(26) المثل السائر: 201/3.

(27) الفلك الدائر: 184.

(28) المثل السائر: 201/3.

(29) العمدة: 240/1 و241.

(30) الوســـاطة: 8، ديوان المعاني: 3/2 و4، وعبارته تقول «يقول كأن أبانا - وهو جبل - من أن الالتفات قطره وتكاثفه في الهواء شيخ في كساء، وخفض مزمل على الجواب وهو نعت كبير كما تقول: جحر ضب خرب.

(31) التمام في تفسير أشعار هذيل مما أغفله السكري: 227 و228.

(32) ويعلقون على أن قول امرئ القيس: (ألا أيها الليل ألا انجلي) - فقد أثبت ياء انجلي وحقها الحذف، ويجـــدون التخريج في الخلافات اللهجية، فإثبات الياء في الجزم إنما جاء على لغة طي، الموشح: 33.

(33) يرى بعضم أنها عطف على قوله: «لم أرضها».

(34) الوساطة: 12.

(35) الموشح: 136.

(36) لسنا هنا في مجال الإنكار لمحاولات تناولت قصيدة معينة ولكنها بقيت أسيرة الملاحظات العامة، فهي تضم إلى جهود شـراح الدواوين - ونشـير هنا إلى ما صنعه ابن جني في تفسـيره لأرجوزة... أبي نواس: «وبلدة فيها زور» وكذلك ما فعله الزمخشري في كتابه: «أعجب العجب في شرح لامية العرب» وكذلك كتاب «الغيث المنسجم في شرح لامية العجم» للصفدي - وغير هذا كثير.

(37) إعجاز القرآن: 286.

(38) إعجاز القرآن: 35.

(39) السابق: 288.

(40) السابق: 290.

(41) إعجاز القرآن: 36.

(42) السابق: 35.

(43) السابق: 36.

(44) السابق: 37.

(45) السابق 36.

(46) إعجاز القرآن: 37.

(47) السابق 112.

(48) السابق: ص 276 وانظر ص 107 11+).

(49) إعجاز القرآن: 285.

(50) إعجاز القرآن: 26 و27.

(51) السابق: 156.

(52) إعجاز القرآن - 215.

(53) السابق: 158 و159.

(54) السابق 156.

(55) أجمـل الدكتـور أحمد مطلوب في كتابه اتجاهـات النقد الأدبي - (الكويت: 1973) أهم ملاحظات الباقلاني على القصيدة في العناصر التالية:

- صحة المعنى وفساده - فكثير من معاني امرئ القيس معروفة ومتداولة.
- الحشو في الأبيات.
- عدم الصدق في الكلام على عواطفه وأحاسيسه.
- التناقض في المعاني والأفكار.
- الخروج على أسلوب العرب في اللغة والنحو.
- عدم توافر المعنى البديع وحسن اللفظ في القصيدة دائما.
- التكلف.
- انقطاع المصراع الثاني عن الأول في بعض الأبيات.

- الضرورات الكثيرة التي أفسدت القصيدة.
- الحديث عن سفاهاته وتبجحه وتفحشه.
- التشبيهات والاستعارات ليست كلها من البديع الجيد.
- التكرار غير المفيد.
- انحطاط الصنعة في القصيدة.
- عدم ارتباط الأبيات.
- التفاوت في العبارات من حيث القوة والضعف.
- التفاوت في الألفاظ بين الرقة والجفاف والفصاحة والغرية - ص 162 و163.

(56) إعجاز القرآن 163 و164.

(57) إعجاز القرآن: 163، ولا ندري لماذا لم ينتبه الباقلاني إلى أن امرأ القيس قد حقق ما يريد من وجود الطيب في كل الأحوال في بيته المشهور:

ألم تَرَ أَنِّي كلما جئتُ طارقا   وجدت بها طيبا وإنْ لم تَطيَّبِ

(58) إعجاز القرآن: 168 وانظر الخزانة ج 3 ص 450.

(59) نقد الشعر: 21 و 22.

(60) إعجاز القرآن: 161.

(61) إعجاز القرآن: 162.

(62) إعجاز القرآن: 172.

(63) السابق: 173.

(64) إعجاز القرآن: 160.

(65) إعجاز القرآن: 160 و161 ولاحظ أيضا رفضه لقوله: «ويوم عقرتُ للعذارى مطيتـي» فهو يرى أن هذا تبجح بما أطعمه للأحباب وهو مذموم، إنما يسوغ بالنسبة للأضياف - ص 165.

(66) نقد الشعر: ص 19.

(67) إعجاز القرآن: 165.

(68) السابق: 167.

(69) إعجاز القرآن: 177 و 178.

(70) إعجاز القرآن: 176 و 177، ويقول إن الشاعر قال: أذيال مرط والمفروض أن يقول: ذيل مرط.

(71) السابق: 161.

(72) السابق: 161 و162.

(73) إعجاز القرآن: 162.

(74) السابق 165.

(75) السابق: 172.

(76) إعجاز القرآن: 179.
(77) إعجاز القرآن: 166 وما بعدها.
(78) قال البغدادي: طعنه الأول ليس بصحيح لأنه من باب الإبهام والتفسير، وهو عندهم من محاسن الكلام، الخزانة: 448/3.
(79) إعجاز القرآن: 168.
(80) السابق: 163.
(81) إعجاز القرآن: 160
(82) البيان والتبيين: 67/1.
(83) الشعر والشعراء: 90/1.
(84) عيار الشعر: 124، وانظر مواقع أخرى مثلا ص 126، 170 و171.
(85) السابق: ص 163 - 167 - 198.
(86) عيار الشعر: 126.
(87) يقصد الأبيات التي تبدأ بقوله:
وبيضة خدْر لايُرامُ خباؤها   تمتعتُ من لهو بها غير مُعْجَل
(88) إعجاز القرآن: 176.

الفصل السادس

(1) نهاية الأرب من شرح معلقات العرب: المقدمة.
(2) المعلقات السبع - ص 8 - وكاتب المقدمة هو فكتور الكك المشرف على دار النشر: دار الإنسان الجديد - بيروت - 1974.
(3) بدر الدين النعساني: (1881 - 1943) انظر ترجمته ومؤلفاته في كتاب الأعلام: 323/7 وشرحه هو: نهاية الأرب في شرح معلقات العرب - الطبعة الأولى - القاهرة 1334 - 1906م.
(4) أشار إليه مرة واحدة: ص 35.
(5) قارن شرحه لبيت امرئ القيس:
تضيء الظلام بالعشاء كأنها منارة ممسى راهب متبتل
- ص 21، وقارن كذلك شرحه للأبيات الأربعة التي تبدأ بقول امرئ القيس، «ووادي كجوف العير...» ص 25 و 26 بما جاء عند الزوزني.
(6) قارن شرحه لبيت امرئ القيس «فيالك من ليل..» ص 24.
(7) وهذه بعض الصفحات التي استفاد منها النعساني من الزوزني استفادة مباشرة وتقابلها أرقام الصفحات عند الزوزني: 9 = 85 - 86 / 10 = 87 / 12 = 90 - 91 / 92= / 15 = 96 / 19 = 103.
(8) انظر على سبيل المثال شرحه لبيت عمرو بن كلثوم ص 138:

وأيـــام لنـــا غـــر طـــوال　　　عصينـا الملـك فيهـا أن ندينـا

وكذلك شرحه لبيت عنترة ص 172.

فـأزور من وقـع القنا بـلـبـانـه　　　وشكـا إلـي بعبـرة وتحمحم

ويمكن كذلك بعض معلومات الصفحات التالية على شرح ابن الأنباري: 50 - 111 - 113 - 115 - 120 - 121 - 122 - 125 - 128 - 129 - 134 - 137 - 138 - 141 - 147 - 149 - 155 - 158 - 159 - 161 - 162 - 164 - 165 - 166 - 168 - 170 - 171 - 172 - 174 - 175 - 176 - 177 - 181 - 187 - 193 - 196 - 197.

(9) انظر الصفحات 9 - 31 - 34 - 35 - 43 - 50 - 68 - 126.

(10) انظر ص 29.

(11) انظر ص 46 وقارن بالنسبة إلى شرحه لديوان النابغة 201 - 210 - 211.

(12) انظر: ص 134.

(13) نهاية الأرب في شرح معلقات العرب: 208.

(14) انظر على سبيل المثال: ص 5.

(15) المرجع السابق: 23.

(16) المرجع السابق: 113.

(17) المرجع السابق: 125.

(18) أحمد بن الأمين الشـنقيطي: (1872 - 1913) وقد نشر كتابه 1911 طبعة أولى، انظر ترجمته في الأعلام 97/1 ومعجم سـركيس 1028/1 وقد شـرح في كتابه هذا قصائد كل من امرئ القيس وطرفة وزهير ولبيد وعمرو بن كلثوم وعنترة والحارث والأعشـى والنابغة وعبيد بن الأبـرص، موافقا التبريزي في شرحه لهذه القصائد - ونعتمد على طبعة دار الأندلس - بيروت.

(19) شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها: ص 60 - 71.

(20) ذكر البغدادي صاحب الخزانة: 5 - 19 - 20، وابن دريد وكتابه الاشتقاق ص 6، والميداني ص 8، 15 وأبو الفرج الأصفهاني ص 14، وكتاب شـرح التسـهيل ص 17، وبدائع البداية ص 18 - وابن قتيبة ص 19، والجاحظ ص 20، وهناك مواضع كثيرة ذكر فيها هؤلاء وغيرهم.

(21) انظـر تفسـيره لقولهم إن امـرأ القيس قال ما لم تقله العـرب موردا الآراء القديمة ص 6 و 7.

(22) شرح المعلقات العشر وأخبار قائليها: 14.

(23) المرجع السابق: ص 17 - 19، وانظر كذلك رده لقصة القول القائل إن النابغة أشعر شعراء العرب إذا خاف، لأنه كان آمنا عند آل جفنة مستشهدا بقول لأبي عمرو بن العلاء: 65.

(24) المرجع السـابق: 8، 53، 64، وهو يعرف الهاجس بأنه (الخاطر الذي يخطر فـي القلب، والمراد به هنا ما يلقيه على لسـانه رقيه من الجن على ما تعتقده العرب في ذلك) - هامش ص 8.

(25) المرجع السـابق: 99، وانظر كذلك الصفحـات: 86 - 101 - 88 - 148 - 153 وليسـت هذه الصفحات إلا للاستشهاد فقط وإلا فكل صفحة من شرحه لا تخلو من هذه النظرات التوثيقية.

(26) المرجع السـابق: 155 - 156، وانظر شرح الأشموني قال: (أي: وأنا أرهنهم مالـكا وأنا أقتل قومها - وقيـل: الواو عاطفة لا حاليـة، والفعل بعدها مؤول بالماضي) 256/1.

(27) انظـر مثلا الصفحات: 116 - 131 - 157 - 158 - 174 - 190 - 200 - 213.

(28) الديوان: 1746/3، وقد جاء في نسخة المؤلف مصحفا.

(29) المرجع السابق: 88 و 89.

(30) الشـيخ مصطفى بن محمـد الغلاييني 1886 - 1944 ترجمته في الأعلام: 146/8 - 147 - وقد شـرح في كتابه هذا قصائد كل من امرئ القيس، طرفة بن العبد، زهير بن أبي سلمى، لبيد بن ربيعة، عمرو بن كلثوم، عنترة بن شداد، الحارث بن حلزة، النابغة الذبياني، عبيد بن الأبرص، واختار القصائد نفسـها التي شرحها التبريزي من قبل.

(31) رجال المعلقات العشر - مصطفى الغلاييني: المكتبة المصرية - صيدا - بيروت - الطبعة الثانية - ص 288.

(32) صـدرت طبعة هذا الكتاب الأولى سـنة 1958، وقد تناول في كتابه قصائد كل مـن: امرئ القيس، وطرفة بن العبد، وزهير، ولبيد، عمرو بن كلثوم وعنترة، والحارث بن حلزة.

(33) معلقات العرب: الصفحات: 84 - 86، 123 - 124، 170، 183 - 184.

(34) المرجع السابق: 73 وما بعدها.

(35) المرجع السابق: 143 وما بعدها.

(36) المرجع السابق: 301، 305.

(37) المرجع السابق: 349.

(38) المرجع السابق: 351 وما بعدها.

(39) المرجع السابق: 375.

(40) المرجع السابق: 376.

(41) المرجع السابق: 391 - 398.

(42) معلقات العرب: 260.

(43) المرجع السابق: 261.
(44) المرجع السابق: 305 - 307.
(45) المرجع السابق: 307.
(46) المرجع السابق: 308.
(47) المرجع السابق: 308.
(48) صدر هذا الكتاب سنة 1974.
(49) المعلقات السبع: 48.
(50) شرح القصائد السبع الطوال: 82.
(51) انظر مناقشة هذا الموضوع في كتاب الشعراء الصعاليك في الشعر الجاهلي 171 و 172.
(52) المرجع السابق: 261.
(53) المرجع السابق: 261.
(54) المرجع السابق: 159.
(55) المرجع السابق: 159 و 160.
(56) المرجع السابق: 25.
(57) المرجع السابق: 57 و 58.
(58) المرجع السابق: 34.
(59) المرجع السابق: 124 و 125.
(60) المرجع السابق: 105، 106، 75.
(61) المرجع السابق: 147.
(62) المرجع السابق: ص 30 وما بعدها.
(63) المرجع السابق: 80 و 81.
(64) المرجع السابق: 123.
(65) المرجع السابق: 125.
(66) المرجع السابق: 42 و43.
(67) المرجع السابق: 63.
(68) المرجع السابق: 53.
(69) المرجع السابق: 80، 120، 121.
(70) مثلا متابعته للدكتور محمد النويهي في تفسيره لقصيدة الأعشى كما هو مفصل في كتابه: «الشعر الجاهلي» فقد أوجز رأيه للأبيات التي اختارها من هذه القصيدة، انظر ص 143 وما بعدها.
(71) من وصفه لأستاذه سيد الموصفي في كتاب تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف ط5 - ص 5.

(72) تجديد ذكرى أبي العلاء: 7 و 8.
(73) في الأدب الجاهلي: 48 - 50.
(74) طه حسين وقضية الشعر في «حياة المتنبي وشعره» دراسة للدكتور إبراهيم عبدالرحمن محمد - ص 100 - وقد تناول الدكتور إبراهيم عبدالرحمن قضايا الشعر الجاهلي في عدد من كتبه ومقالاته وهي:
- طه حسين وقضية الشعر - البحث الخاص بدراسة حياة المتنبي وشعره: دراسة في كتاب طه حسين «مع المتنبي» - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة1395هـ - 1975م - قضايا الشعر في النقد العربي - الجزء الأول - مكتبة الشباب - القاهرة1977م.
(75) في الأدب الجاهلي: دار المعارف بمصر - 1963 - ص 51.
(76) في الأدب الجاهلي: 50 و 51 ويقول في موضع آخر «إن تاريخ الأدب لا يستطيع بوجه من الوجوه أن يكون (موضوعيا) صرفا - وإنما هو متأثر أشد التأثر وأقواه بالذوق - وبالذوق الشخصي قبل الذوق العام» - ص 46.
(77) حديث الأربعاء: 26/3، والنص نفسه موجود في ج 255/2 - وهذا الفهم نجده عند متحدثه الذي قال عن قصيدة لبيد: «فإني لن أفهم عنه إذا استمعت له، ولن أذوقه إن فهمت عنه، ولن أجد في ذوقه من اللذة والمتاع ما أجده حين أقرأ شعر المحدثين» 18/1 - طبعة دار المعارف 1959.
(78) حافظ وشوقي - ط الخانجي - -1955 ص 33.
(79) حافظ وشوقي: 34.
(80) حافظ وشوقي: 35.
(81) حافظ وشوقي: 26 و 27، وانظر كذلك ص 23.
(82) أحاديث: 47 و 48 - طبعة دار العلم للملايين - بيروت - 1957.
(83) أحاديث: 47 وما بعدها.
(84) حديث الأربعاء: 19/1.
(85) حديث الأربعاء: 1/ 60.
(86) حديث الأربعاء: 81/1 و82.
(87) حديث الأربعاء: 1/ 83 و 84.
(88) المرجع السابق: 150/1.
(89) المرجع السابق: 23/1.
(90) المرجع السابق: 23/1 و24.
(91) المرجع السابق: 25/1.
(92) المرجع السابق: 26/1 و 27.
(93) المرجع السابق: 62/1 و63.

(94) المرجع السابق: 85/1 و86.
(95) المرجع السابق: 35/1 و 36.
(96) المرجع السابق: 64/1.
(97) المرجع السابق: 51/1.
(98) المرجع السابق: 124/2.
(99) المرجع السابق: 25/1.
(100) سيطول بنا المقام لو أردنا الاستشهاد، انظر مثلا ص 37 في شرحه لبيت لبيد: تراك أمكنه إذا لم أرضها ص 37، وقوله عن بيته: إذا ألقت يدا في كافر ص 38، ويتحسس الصورة تحسسا عابرا عند زهير - تماما كما نبه القدماء بعرضها بأسلوبه ليسهل تذوقها فمثلا قوله: كأن فتات العهن...، يقول: أترى إليه كيف آثر هذه القطع من الصوف التي كانت تسقط من أهداف ما كان ينشر على الهوادج من الثياب والأنماط؟ فوقف عنده وشبهها هذا التشبيه الظريف بحب الفناء، أو بعنب الثعلب، إن كنت في حاجة إلى التفسير: 85/1 ويقول: وفي هذه الأبيات جزالة لفظ تملأ الفم دون أن تتعبه وتروع السمع دون أن تشق عليه: 87/1.
ويشير إلى تلك الحركة الصوتية - فليست عين الشاعر وحدها التي تتبع الإبل... ولكن أذن الشاعر أيضا قد سمعت - وهي تذكر ما سمعت والشاعر يصور لنا هذا الذي سمعته وذكرته تصويرا... ص 22/1 وانظر كذلك، ص 37، 151، 152.
(101) طه حسين وقضية الشعر: مقاله: حياة المتنبي وشعره: 127.
(102) حافظ وشوقي: 21، وانظر كذلك (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده) ص 188.

الفصل السابع

(1) دراسة الأدب العربي: مصطفى ناصف - الدار القومية 97.
(2) دراسة الأدب العربي: 108.
(3) المرجع السابق: 144.
(4) المرجع السابق: 145.
(5) المرجع السابق: 151.
(6) أقام أرنست كاسيرر فلسفة كاملة تنهض أساسا على الرموز، فهو يرى أنها تمثل تفرد الإنسان عن غيره من الكائنات واعتبر قدرة الإنسان المتميزة، والتي تمثل عنصرا مؤثرا ومميزا، والقوة الرامزة عنده هي التي شكلت رقيه وتجاوزه لدنيا الحيوان. فهذه الأداة جعلته لا يعيش في حقيقة أوسع، وإنما يعيش في بعد جديد من أبعاد الحقيقة - وهو يصف الإنسان بأنه حيوان ذو رموز بدلا من

القول بأنه حيوان ناطق - مدخل إلى فلسـفة الحضارة (أو مقال في الإنسان) ص 66 - 69 - مدخل إلى فلسـفة الحضارة (أو مقال في الإنسـان): ترجمة الدكتور إحسان عباس - بيروت - 1961م.

(7) دراسة الأدب العربي: 190.

(8) دراسة الأدب العربي: 197.

(9) المرجع السابق: 205.

(10) المرجع السابق: 206.

(11) المرجع السابق: 207.

(12) المرجع السابق: 221 و 222.

(13) المرجع السابق: 224.

(14) المرجع السابق: 232.

(15) المرجع السابق: 238.

(16) المرجع السابق: 243، 149 ويشير إلى اقتران الليل بالعير عند امرئ القيس وإلى لجوء زهير إليها في حديثه عن الحرب ص 249 - 251.

(17) المرجع السابق: الصفحات: 253، 257، 263، 268.

(18) انظر تفسيره للشمس: 291، وللكرم: ص 294 و 295.

(19) قـراءة ثانية لشـعرنا القديم: ص 52، منشـورات الجامعـة الليبية - وهذا الاعتداد باللاشـعور الجمعي الـذي أكده «يونغ» نفسـيا، يدفعه إلى الاعتماد على الأسطورة ودورها بالنسبة إلى هذا اللاشعور والذي نهض به «فريزر» في دراسته للأساطير والمأثورات الشعبية وبين الطاقة الكامنة فيها.

(20) المرجع السابق: 55، 59.

(21) المرجع السابق: 60 و61.

(22) المرجع السابق: 61، ونجده في كتابه السابق: «دراسة الأدب العربي» قد أشار إلى هذه الأفكار نفسـها فالطلل هو الماضي الذي لا يعود ص 36، وأن الشاعر يتحدث عن مشكلة الحياة ذاتها من خلال الطلل - أن الوشي اللامع أو المجدد يقترن ببعث الحياة ص 202.

(23) المرجع السابق: 64 و 65.

(24) المرجع السابق: 68 و 69.

(25) المرجع السابق: 69.

(26) المرجع السابق: 70.

(27) المرجع السابق: 71.

(28) المرجع السابق: ص 80 و 81.

(29) المرجع السابق: ص 83.

(30) المرجع السابق: ص 84.
(31) المرجع السابق: ص 85.
(32) المرجع السابق: ص 85.
(33) المرجع السابق: ص 86 و 87.
(34) المرجع السابق: 87.
(35) المرجع السابق: 88.
(36) المرجع السابق: 92 يقول في كتابه الأول (دراسة الأدب العربي) عن الفرس «الفرس صورة أخرى للإنسان المتمرد الثائر.. أعطى امرؤ القيس في ذلك الفرس معنى التوتر والأزمة والتربص» ص200 «فالفرس صورة من حياة الإنسان - ص 202 - والفرس كذلك هو الشباب الذي يتهاوى..» - 252 و 253 - ويقول كذلك: «هذا الفرس كالبطل الذي يوشك أن يسقط سقطة مدمرة من خلال قواه ومزاياه المفرطة نفسها - ص 257.
(37) المرجع السابق: 97 و 98.
(38) قد تشعر صفة الفرس بالأبوة هنا أنها مغايرة للصفات السابقة التي أسبغها عليه، ولكن الرمز عادة غير محدد يمتد إطاره إلى مدى متسع، فالأبوة تدخل ضمن تلك البطولة والفرار والتطلع والقوة، خاصة إذا كان الفرس مقابلا للناقة، وهذا ما نفترضه تبعا لطبيعة التفسير الرمزي.
(39) المرجع السابق: 99.
(40) المرجع السابق: 102.
(41) المرجع السابق: 115.
(42) المرجع السابق: 117، 121.
(43) المرجع السابق: 126 - 128.
(44) المرجع السابق: 129.
(45) المرجع السابق: 133.
(46) المرجع السابق: 138، ويقول في كتابه «دراسة الأدب العربي»: أعطى امرؤ القيس في ذلك الفرس معنى التوتر والأزمة والتربص ثم جاء حديث المطر والجبل فوقفنا أمام السلام والتحق والراحة النفسية - ص 200، وانظر كذلك تحليله للمطر ص 262 وما بعدها من الكتاب نفسه.
(47) المرجع السابق: 147.
(48) المرجع السابق: 148.
(49) المرجع السابق: 149.
(50) المرجع السابق: 153.
(51) المرجع السابق: 158.

(52) المرجع السابق: 158.
(53) المرجع السابق: 159.
(54) المرجع السابق: 160.
(55) المرجع السابق: 162.
(56) المرجع السابق: 166.
(57) المرجع السابق: 171.
(58) المرجع السابق: 176.
(59) المرجع السابق: 178 و 179.
(60) المرجع السابق: 181 - 183.
(61) المرجع السابق: 183.
(62) المرجع السابق: 183 - 185.
(63) المرجع السابق: 186.
(64) المرجع السابق: 53.
(65) المرجع السابق: 62.
(66) قضايا الشعر في النقد العربي: ص 190.
(67) قضايا الشعر في النقد العربي: ص 168.
(68) قراءة ثانية لشعرنا القديم: ص 168.
(69) قراءة ثانية لشعرنا القديم: ص 168 و169.
(70) قراءة ثانية لشعرنا القديم: ص 133.
(71) قراءة ثانية لشعرنا القديم: ص 132.
(72) قراءة ثانية لشعرنا القديم: ص 167.
(73) الموسوعة العربية الميسرة: دار الشعب ومؤسسة فرانكلين - الطبعة الثانية - القاهرة 1972 - محمد غنيمي هلال الأدب المقارن - مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الثالثة - القاهرة 1962م - ص 209.
(74) وقد دارت حول هذه الأسطورة مسرحية (إيسخولوس): «بروميثيوس مغلولا» وقد جعله جوته أبا للبشر، وهو عنده مثال الشخصية الرومانتيكية المتمردة، أما شللي فقد جعله في مسرحيته «بروميثيوس طليقا» رمزا لمن يضحي في سبيل مستقبل الإنسانية ففيه خلاص البشر، وقد استلهم في هذه الثورة الفرنسية - واستلهم أندريه جيد شخصيته في «بروميثيوس في قيده غير المحكم» وقد أراد أن يقول من خلال استخدامه هذه الأسطورة ألا يكون المرء عبدا للقواعد يفقد فيها شخصيته - انظر الهوامش - الأدب المقارن ص 310 و311 وكذلك الموسوعة الميسرة: ص 362.
(75) قضايا الشعر في النقد العربي: ص 44 و 45.

(76) المرجع السابق: ص 45 وما بعدها، وانظر الأمثلة التي استشهد بها.
(77) دليل الناقد الأدبي - ميجان الرويلي - سعد البازعي - المركز الثقافي العربي - بيروت - ط 5 - 2007.
(78) شعرنا القديم والنقد الجديد - وهب أحمد رومية - عالم المعرفة - مارس 1999.
(79) مقالات في الشعر الجاهلي: 17، 18، 41، 43، 75.
(80) السابق: 117.
(81) بحوث في المعلقات: 9، 13.
(82) السابق: 61.
(83) السابق: 119، 120، 133.
(84) مقالات في الشعر الجاهلي: 136، 137، 138، 142.
(85) بحوث في المعلقات: 149.
(86) مقـــالات في الشــــعر الجاهلــــي: 196، 119، 121، 140، 142، 144 - 145، 19، 20.
(87) السابق: 148 و 149.
(88) السابق: 150، 171.
(89) بحوث في المعلقات: 203، 203 - 205.
(90) مقالات في الشعر الجاهلي: 159.
(91) السابق: 169.
(92) بحوث في المعلقات: 10 و 11.
(93) السابق: 192 و193.
(94) السابق: 28 و29.
(95) مصطفى ناصف: قراءة ثانية في شعرنا القديم - ص 53.
(96) السابق: 65 و66.
(97) السابق: ص 182.
(98) السابق: ص 65 و 66.
(99) بحوث في المعلقات ... ص 30، 56.
(100) السابق ص 34.
(101) ريتا عوض - كتاب بنية القصيدة الجاهلية - هامش ص 28.
(102) الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي - الهيئة المصرية العامة - 1986.
(103) الرؤى المقنعة - ص 25.
(104) عبدالفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي - دار المناهل - بيروت - 1987 - ص 212.

(105) الرؤى المقنعة: 36.
(106) السابق: 115.
(107) السابق: 261.
(108) السابق: 59، 60، 62 - 65 .
(109) السابق: 67، 69، 70، 71، 89، 90، 92، 93، 108.
(110) السابق: 116، 141 - 142، 144، 149.
(111) السابق: 284، 278، 278، 273، 282.
(112) السابق: 290.
(113) السابق: 300، 303، 307، 315.
(114) السابق: 108.
(115) السابق: 321، 323، 623.
(116) سامي اليوسف... في النص الشعري - ص 212 - 214.
(117) محمد الناصر العجيمي - النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية - دار محمد الحامي وكلية الآداب والعلوم الإنسانية - سوسة - تونس - ص 371 - 372 - نقلا عن كتاب في نظرية الأدب لعبدالسلام المسدي - ص 79 - 80 - 73.
(118) عبدالعزيز حمودة - المرايا المحدبة - ص 44 - 46.
(119) العجيمي: المناهج المبتورة في قراءة التراث الشعري: البنيوية نموذجا -فصول المجلد التاسع - العددان الثالث والرابع فبراير 1991 - ونشير هنا أيضا إلى الملاحظات الجوهرية التي وجهها حسن البنا عز الدين في مقالته: الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي - مجلة فصول م 7 ع 1، 2 - أكتوبر 1986، مارس 1987.
(120) الرؤى المقنعة: 64.
(121) طبقات فحول الشعراء: 41.



أ. د. سليمان علي الشطي

* أستاذ الأدب العربي - جامعة الكويت.
* ولد في الكويت عام 1943.
* حصل على الليسانس والماجستير من جامعة الكويت (1974)، والدكتوراه من جامعة القاهرة (1978).
* له من الدراسات: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ط1 (1976)، ط2 الهيئة المصرية العامة للكتاب (2004) - رسالة إلى من يهمه أمر هذه الأمة (1991) - مدخل: القصة القصيرة في الكويت (1993) - طريق الحرافيش: رؤية في التفسير الحضاري. ثلاث قراءات في نقدها القديم (2000) - الشعر في الكويت (2007) - المسرح في الكويت (2009).
* شارك في عدد من المجالس: عضو في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت - عضو هيئة تحرير كتاب عالم المعرفة وسلسلة إبداعات عالمية - رئيس لجنة التأليف والتعريب والنشر (جامعة الكويت) (1994 - 1998) - عضو مراسل لمجمع اللغة العربية في سورية - الأمين العام لرابطة الأدباء (1986 - 1988) - رئيس تحرير مجلة البيان الأدبية (1979 - 1990).
* له عدد من الأعمال الإبداعية: الصوت الخافت، رجال من الرف العالي، أنا الآخر، صمت يتمدد.
* الجوائز:

- جائزة الدولة التقديرية من دولة الكويت.
- جائزة أفضل عمل ثقافي وكتاب عربي في معرض القاهرة عام 2003 عن كتابه «الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ».





هذا الكتاب

تتناول هذه الدراسة القصائد السبع الطوال، المشهورة بالمعلقات، في مرورها على عيون العصور المتأملة لهذه النصوص منذ أن اعتلت عرش الذاكرة العربية، فشغلت الناس منذ صدر الحضارة العربية حتى يومنا هذا. تناقلوها بينهم، واتجهت لها العقول الناقدة تجليها نقدا وتحليلا، ثم جاء شراح النصوص، منذ مطلع القرن الثالث، فبرزت أسماء رواد مثل: أبو سعيد الضرير فالكيساني، لتستوي الشروح الناضجة: شرح ابن الأنباري (328 هـ) وأبو جعفر النحاس (338 هـ) والزوزني (486 هـ)، وفيها فيض من التحقيق والتوضيح والتفسير والإضاءة، عملت هذه الدراسة على تجليتها وتحليلها وبيان ما فيها من تفسيرات ورؤى وتلميحات.

وجاء العصر الحديث يحمل معه أدواته وتصوراته، بدءا من أصحاب النظر التعليمي المطمئنين إلى حكمة واجتهاد التراثيين، ثم برزت النظريات الأحدث فاجتاحت مشهد البحث العلمي والنقدي، واتسعت الرؤى فتثار وجودية طرفة، ورمزية الأطلال، لتبدأ هجمة معطيات العقل الجمعي وأسطوريته، وصولا إلى البنيوية. كل هذه الاتجاهات وجدت ضالتها في نصوص المعلقات التي تتسع لكل تأويل.

لقد ذهب هذا البحث إلى استكشاف طبيعة نظر كل عصر، فهو دراسة للدراسات، ونظرة في النظرات للشعر الجاهلي، المعلقات نموذجا ومجالا.

وتبقى بعد ذلك المعلقات نصا مفتوحا غنيا تتجذب إليه عيون العصور المتعاقبة، فيقودها إلى مغامرة الرؤية في أغوار يتلألأ في داخلها عمق الإبداع.

ISBN 978 - 99906 - 0 - 337 - 8
رقم الإيداع (2011/390)